المكتبة العربية

الموسيقى فى الحضارة الغربية
من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة)

تأليف : بول هنرى لانج

ترجمة : د . أحمد حمدى محمود

مراجعة : د . حسين فوزى



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

المكتبة الموسيقية

الموسيقى فى الحضارة الغربية
من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة)

الاخراج الفنى : البير جورجى

الموسيقى فى الحضارة الغربية
من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة)

تأليف : بول هنرى لانج

ترجمة : د. أحمد حمدى محمود

مراجعة : د. حسين فوزى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٥

مقدمة المترجم

حالت غيبة أستاذى الدكتور حسين فوزى بفرنســا أثناء طبع هذا الكتاب دون قيامه بكتابة مقدمته ، كما اعتاد فى الجزءين السابقين ·

ولما كان الكتاب قد شارف على الانتهاء بجميع أجزائه ، لذا بادرت بكتابة هذه المقدمة ورأيت الفرصة سانحة للتحدث عن الدور العظيم الذى اضطلع به أستاذى أولا - للحصول على موافقة المسئولين عن نشــر هذا السفر العظيم · ثانيا - لمراجعته الدقيقة للنص ، وحرصه على كتابته فى أسلوب أدبى بليغ ، يتفوق على الأصــل الانجليزى ، الذى كتبه عالم موسيقولوجى مجرى - أمريكى بأسلوب لم يرضى عنه الدكتور فوزى · الأديب دائما فى كل ما يكتب ، ومهما اختلف الموضوع ·

وقد نشر الكتاب وفقا لمخطط متفق عليه بحيث يظهر الجزءان اللذان يهمان المستمع قبل الجزء الذى يتضمن معلومات تاريخية تفيد القارىء الذى يرغب الاحاطة بتاريخ الموسيقى فى جملتها وكذلك الباحث والمتخصص فظهر أولا :

(١٩٨١) الجزء المسمى «من عصر الباروك الى العصر الكلاسيكى» وتلاه الجزء الثانى (١٩٧٤) تحت عنوان « من بيتهوفن الى أوائل القرن العشرين » ·

وأخيرا يجىء هذا الجزء الأخير تحت عنوان « من اليونانيين الى عصر الرينسانس (النهضة) » · ولن يتعذر على القارىء ترتيب الأجزاء وفقا لترتيبها الزمنى الأصــلى فالكتاب الأخير هو اول الأجــزاء · أما الكتاب الأول فى الصدور فيعد الجزء الأوسط منه · وبذلك يكتمل نشر هذا التاريخ العظيم للموســيقى الذى اعتبره النقاد أوفى ما كتب عن تاريخ الموسيقى العالمية · ونأمل أن ينشر فى طبعته التالية بترتيبه الأصلى اذا قدر له أن يعاد طبعه ·

وتبقى بعد ذلك الموسيقى المعاصرة ، أى ابتداء من الحرب العالمية الأولى، وقد تجنب المؤلف الحديث عنها · فوفقا للأصول العلمية، فان هذه الفترة لا تعد تاريخا بالمعنى الصحيح ، ومازال من الصعب الحكم عليها ، لأنها مازالت فى دور التكوين · وكم نتمنى أن يقوم احــد أبنائنا بأتمام مهمتنا بترجمة أفضل مراجعها ، أو بتأليف تاريخ جديد كامل للموسيقى يضارع ما كتبه بول هنرى لانج ·

وفى النهاية ، يسعدنى أن أشيد بدور من أيدوا بالقول والفعل نشر هذا الكتاب ، وذللوا كل العقبات التى اعترضت ظهوره ، وفى مقدمتهم الدكتور ثروت عكاشة ، والمرحوم يوسف السباعى ، والاستاذة الدكتورة ســهير القلماوى · فهم جميعا جديرون بكل تقدير لرعايتهم نشر هذا الكتاب الذى نرجو أن يكون اضافة حقيقية « للمكتبة العربية » ، التى يشرف بالانتساب اليها ·

اشـــادة وتقـــدير

اتقدم هنا بآيات الشكر والعرفان الى زملائى بقســـم الموسيقى فى جامعة كولمبيا ، لاهتمامهم الأخوى بهذا الكتاب ومؤازرتهم له ، ولما تكبدوه من مشقة فى تقديم العون لمؤلفه • وأنا مدين بوجه خاص للدكاترة : اريك هيرتســـمان وميرون شافر والمستر ريشارد انجيل ، امناء مكتبة الجامعة ، الذين أبدوا على الدوام استعدادا للمساعدة • واتقدم بالشكر أيضا لهيرتر نورتون والاســـتاذ موسى هاداس لترجمتهما الأمينة لأبيات الشعر ، وللاستاذ اوستن ايفانس ووليم وينسمور وماير شابيرو ، وايفرارد آبجون ، لنصائحهم الغالية وللمس جرترورد نورمان والدكتور والتر ابسمين لخدماتهما المختلفة ولمجلتى الموسيقى الفصلية (وللمستر شيرمر بوجه خاص) وكوليمبيا الفصلية ، لسماحهما بالاقتباس من مقالاتى التى نشـــرتها هاتان المجلتان ، ولمتحف الفن (المتروبوليتان) بمدينة نيويورك ، ولدوراند ريول من مدينة نيويورك ، لسماحهما باســـتنساخ بعض مقتنياتهما ، وللمسز موارد كاننجهام ، والمس بربارة لويس والمس جاســـتين نيشيه لمساعدتهن فى اعداد مخطوطة الكتاب ، ولجميع المنتمين الى « نورتون وشركاه » لما أبدوه من عطف وعدم انقطاعهم عن تقديم العون •

بول هنرى لانج

مقدمة

كل حضارة خلاصة جامعة لمحاولات غزو الانسان للحياة . والفن هو قمة علامات هذا الغزو . فهو أسمى « وحدة » استطاع الانسان تحقيقها . على أن روح العصر لا تنعكس على الفنون وحدها ، ولكنها تنعكس على شتى محاولات الانسان من اللاهوت الى الهندسة . ولا يعنى هذا التسليم بوجود روح مطردة للعصر ، يعبر عنها فى صورة واحدة لا تتغير ، فى أى نوع من أنواع الفن ، وتنقل لنا نفس المضمون ونفس المعنى . والأصح اننا نعثر على بغيتنا فى جملة معانى الفنون المختلفة . فنحن واذا نظرنا اليها مجتمعة فسوف نرى انها تؤلف ماهية الروح الفنية للعصر .

تعتمد النظرة الفنية وصور التعبير على الزمان والمكان وروح الفنان . ومن واجب المؤرخ الاحاطة بهذه الجوانب التى تفصل بيننا وبين العمل الفنى . فى الماضى ظن من يكتبون عن الموسيقى أنه من المستطاع تفسير ما انجزه الموسيقى بالرجوع الى القوالب التى ارتقى بها ، معتقدين نفس اعتقاد بعض نقاد الفن «بعدم وجود اختلاف من حيث القيمة الفنية بين صور جيدة لخضرة والمادونا مصورة بإتقان » . وبعد أن تذبذب البندول واتجه الى الطرف المقابل ، أصبح ينظر الى كل شىء من الزاوية النفسية والحياة الشخصية . واستبعدت المعايير الجمالية ، واستعين بالنوادر و « التفسيرات » فى تقدير العمل الفنى ، على أن أى نظرة منصفة تتطلب حتما أحداث موازنة دائمة بين الطريقتين .

كل فنان عظيم جزء من زمانه ، وان كان يعمل أيضا على خلق هذا

« الزمان » لقد قلنا « الزمان » ، غير ان الزمان فى ذاته خاو ولا معنى له ، ما لم يدرك من خلال ظاهرة(*) • فالزمان يعبر عنه من خلال الحياة ، والحياة صراع وحركة من خلال زمان • وهكذا فمن غير المستطاع اطلاقا ان ينتج الزمان طرازا واحدا وحسب • وربما ساد فرد من الأفراد جيله ، ولكننا اذا قصرنا اهتمامنا على أية شخصية بارزة واحدة ، فاننا قد نفشل فى ادراك أهمية الحقبة بأسرها • واذا عنينا بفحص الأفراد وتتبع تطوراتهم دون مراعاة لوجود غاية أعظم من ذلك ، سيتعرض للخطر فهمنا لتطور أى فن • لقد كان « فاجنر » فى العشرين من عمره ، أو يكاد ، عندما مات « جوته » • وكان يوهان سبستيان باخ يكتب وصيته الأخيرة فى البوليفونية(*) ، عندما فتحت الاوبرا الهزلية لبيرجوليزى آفاقا جديدة للموسيقى • وحلق بيتهوفن ، وبلغ فى الفن قمة المعمار السـمفونى الكلاسيكى عندما كان فيبر يستهل رومانتيكية الغابة الالمانية ويوحى بالجو العجيب للقصة الليلية المخيفة • كان بيتهوفن وشوبرت وفيبر يحيون معا فى الربع الأول من القرن التاسـع عشـر • ولقد اعتدنا الجمع بين بيتهوفن وهايدن وموتسارت ، وتسمية هذا الثلاثى الذى تختلف شخصياته الفنية اختلافا بعيدا « بالمدرسة الفيناوية » • ونحن اذا استبعدنا بيتهوفن جانبا ، يمكننا حينئذ وصف الاثنين الباقيين « بالرومانتكيين » ، مع مراعاة ان احـدهما مات قبل بيتهوفن بسنة ، والآخر بعده بسنة •

يشترك فى صنع كل حقبة من الزمان ثلاثة عناصر : الماضى المحتضـر والحاضر المزدهر ، والمستقبل المبشر • ولو اكتفينا بالتركيز على عنصر واحد فاننا لن نهتدى الى غايتنا • وبالرغم من اننا قد نستطيع تحديد خط التقدم من ناحية الصناعة الموسيقية ، الا اننا سنعجز عن الحصول على صورة كاملة له لأننا قد تجاهلنا الفكرة الكامنة فى العصر ، وعلى هذا يغدو من الخطأ الكبير الحكم على النصف الثانى من القرن الثامن عشر ـ تبعا لصورته المنعكسة فى التدهور المعنوى للروكوكو فحسب ، لقد كانت قمة فكر هذا العصـر العظيم ظهور علوم الجمال والطبيعة كفرعين مسـتقلين للمعرفة ، وكذلك الفلسـفة السياسية للتنوير ، بالاضافة الى رجال من أمثال كلوبشتوك ولسـنج وهردر والانسكلوبيديين الفرنسيين وبيرك وكانط وجوته • وما يهمنا أكثر من كل ذلك لفيف من الموسيقيين العظام كابناء باخ و « هاسة » و « جرترى » ومونسـتيه ويوميللى وبيتشينى وجلوك وهايدن وموتسارت ، مع الاكتفاء بذكر هذا النفر القليل من بين العدد الوفير من الموسيقيين • ونكرر القول بعدم امكان الاستغناء

(*) فكرة فلسفية معروفة لكانط (المترجم) •

(*) فن الفوجة (المراجـع) •

عن معرفة بيئات بعض هؤلاء الموسيقيين عند التحدث عن قوالب صوناتاتهم أو توزيعهم الاوركســـترالى ، فلن يكفى أى مقدار من تحليل الصـــنعة والحرفية لتفسير نظرة المدرسة الكلاسيكية الى الاوبرا والسيمفونية ، ما لم نمر بالرحاب الممتدة لعصر التنوير و « الانتفاضة العاصفة » Sturm und Drang .
فاذا اعتمدنا على ذلك سيتيسر لنا اكتشاف نقطة بدء الكلاسيكية ومعرفة سر وكيفية تحول نسيج « الستيل جالان » الفســيفسائى المنمنم الحســاس الى الكلاسيكية بمنطقها المعمارى وروحها الدرامية ٠

وإذا كنا على هذا النحو من سوء الاستعداد بالنســبة لموســيقى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فما بالك بما سنصادفه اذا اتجهنا الى عصور أكثر من ذلك توغلا فى القدم ؟ ربما قنع البعض بتسمية هذه القرون عصورا تمهيدية لفن الموسيقى الآتى بسبب افتتانهم بلوحات الأســاطير القدامى ، واعجابهم بالاحجار المثيرة للحيرة والذهول فى كاتدرائيات العصور الوسطى عند تأملها وقراءتهم لروايات اريسطوفان وشكسبير وهم يشعرون بالنشوة التى لا يثيرها الا كل فن عظيم ٠ فمن الاباطيل العميقة الغور ، الاعتقاد بان الموسيقى قد تأخرت فى بلوغ سن الرشد ، وانها قد تأخرت عن باقى الفنون بقرون طويلة ٠ فمازالت موسيقى القرون السابقة للقرن الثامن عشر ، والمسماة بالموسيقى العتيقة ، أو موسيقى ما قبل باخ ، غارقة فى الظلمات ٠ ولم يتم « اعادة اكتشاف » هذه الموسيقى الا فى القرن التاسع عشر ٠ وسبب ذلك أن موسيقى القرون الوسطى والنهضــة والباروك لم تعد فنا حيا ، بعد اختفاء تراثها وعدم بقاء اكثر من عينات منها ٠ ولعل أفضل ما يصور هذه الحالة هو ظهور عرض مندلســون لموسيقى الآلام تبعا للقديس متى لباخ (١٨٢٦) بمثابة وحى هبط من السماء وبدأ بعده احياء حق لفن باخ ٠ لم يكن قد مر على وفاة الاستاذ العظيم أكثر من تسعة وسبعين سنة عند اعادة احياء عمله فى برلين فى هذا الحفل الخالد فكيف اذن نتوقع الاستمرار فى الحياة لموسيقى من عهد « بيد » أو « دانتى » أو « ميكل انجلو » ، مع امكان الاستمتاع بها ؟ ٠ لقد اكتشــفت الرومانتيكية الموسيقى القديمة ، لأن الولع بالقدم كان من أهم أسسها وصفاتها ٠ ولكن بينما استطاع الشعر والتصوير فى العصور الوسطى وعصر النهضة ، الاشعاع فى بدايتهما ، بالاضافة الى ما انعكس عليهما من توقد الحماس الرومانتيكى الذى اعادهما مرة أخرى للحياة ، وقف القرن التاسع عشر مبهوتا ، بل ربما شعر بتباعد غريب بينه وبين الموسيقى التى اكتشفها ٠

ان ما نتأثر به فى موسيقى القبائل البدائية أو الشعوب الشرقية النائية ، هو ما فى الحانها وايقاعاتها مما لم نتعود عليه ٠ ونحن نعترف بهذه الغرابة

عندما نصف هذه الموسيقى بالابتعاد عن المألوف exotic · وفى هذا الوصف – فيما يبدو – تعريف وتوضيح لطابع مثل هذه الموسيقى · وتتأثر الاغلبية العظمى من الناس – بل وكثيرون من الموسيقيين المتمرسين – تأثر مماثلا بموسيقى العصور الوسطى ، ولكن لما كان من المتعذر استعمال نفس اللفظ : « exotic » للدلالة على فن عاصر فى ظهوره الكاتدرائيات العظمى ، لذا فانه يسمى بالبدائى ، وغير الناضج · ليست آذاننا مدربة تدريبا حسنا مماثلا لأعيننا ، كما أن هناك قصورا فى معرفتنا الموسيقية وأذواقنا ولذا فاننا نشعر بالضياع عندما نحاول التوفيق بين الموسيقى والفنون الأخرى فى القرون « السابقة لباخ » · وعلى نقيض نظرتنا المهوشة البعيدة ، كان هناك استمتاع حق بالموسيقى كما يتبين من كتابات الأدباء المعاصرين لهذه الموسيقى « البدائية » ونستطيع ان نراها أيضا فى اللوحات العديدة التى تدور حول الموسيقى ، وكان هذا النوع من اللوحات عند المصورين والنحاتين من الموضوعات المفضلة عندهم · واو قرأنا الكلمات الملهمة التى قالها دانتى وشكسبير وميلتون وموليير عن الموسيقى ، فاننا سندرك كم اخفقنا فى تكييف انفسنا مع موسيقى الماضى الرفيعة ، واننا قد حرمنا انفسنا نتيجة إهمالنا من تراث هائل من الفن والمتعة ·

هنا تتقدم الموسيقولوجيا الحديثة لنجدتنا ، بتنقيبها عن موسيقى القرون الغابرة ، وحلها لرموزها ، وتفسيرها ، وتيسير طبعها فى طبعات حديثة لجمهور هذه الايام ، وابحاث الجيلين الماضيين ، او الثلاثة الاجيال الماضية ، التى نهض بها رهط من العلماء ، من المنجزات الشامخة الدالة على براعة بنى البشر وعلمهم · ويدعونا واجبنا الى الاستفادة من ثمار كل هذه الجهود ، وأدائها فى خشوع النساك ، وجعلها غذاء روحيا لنا ·

عند كتابة هذا التاريخ الموسيقى ، قصدت مخاطبة عشاق الموسيقى الذين يجمعون بين الاستمتاع بالفن وبين حب الاستطلاع لكل ما يشترك فى تكوين عقولهم ، وعلى القارىء الا يتوقع كتابا فى الصنعة الموسيقية ، أو بحثا قائما على تراجم الشخصيات ، لأن هذا الكتاب بمثابة بيان عن الدور الذى شاركت به الموسيقى فى صنع الحضارة الغربية · والكتابة عن الفن – وعن الموسيقى بخاصة – مهمة شاقة · فلابد أن تعتمد مثل هذه الكتابة على احداث موازنة بين الباحث وآراء الفنان · ولقد حاولت الحيلولة دون تحول نفائس الفن البراقة العديدة الجوانب الى مجردات نتيجة للبحث الدائب عن العوارض المصاحبة للوقائع والمنجزات ، فسعيت للبحث وراء كل تفصيل من التفاصيل ، عن الروح الخلاقة فى جملتها ، وهى تكافح من أجل الافصاح والتعبير · وبوسع الاحياء الذين يحاولون النفاذ فى عقول كائنات غريبة عنهم ، بعيدة فى المكان والزمان ، العثور

على الخطوط الأساسية التى يتبعونها فى اعادة انشاء صورة الماضى ، فى أعماق نفوسهم • ان هذا هو سر ما يحدثه الفهم التاريخى الحق من تأثير خصب على الحاضر • ومهما ابتعد عنا موضوع بحثنا ، فان علينا استيعابه بطريقة ما وعندما يولد التماثل الخفى لهذا العقـــل الغريب شـــرارة فى عقولنا ، حينئذ وحينئذ فقط ، ستعود روح الماضى حية فعالة مرة أخرى ، لأنها تحمل شيئا ما من روحنا •

قال العلامة الالمانى الكسندر فون هومبولت (١٧٦٩ ـ ١٨٥٩) أعظم ممثل للانسانية (الهيومانية) الجديدة « ينبغى ان تؤدى دراســـة الكلاسيكيات من اركيولوجية وفيلولوجية وتاريخية الى فهم الانسان القديم ، وحضارته » • هذه هى القاعدة التى تسعى لتحقيقها كل الدراسات التاريخية عند كل انصـــار « الهيومانية » • ويرتكز الاختلاف الوحيد بين انسانيتنا (هيومانيتنا) وانسانية القدامى فى رحابة مجال أبحاثنا ، وقدرة الانسان الحديث على توجيه أشعة بحثه فى أعماق بدت فيما مضى بلا قرار • اننا نبحث عن الكائن الانسانى فى وفرة خلائقه الدائمة التجدد ، وان بدت بينها أوجه قرابة ، واشتراك فى بعض الجوانب، لأننا نكتشف هذه الأيام صدى لكل نغم انبعث فى الماضى •

الفصــــل الأول

اليونــان القديمــة

الموسيقى وعبادة الجميل

اليونان القديمة هى أقدر الشعوب المتحضرة قاطبة فى ادراك الرابطة الوثيقة بين «الجميل» و «الخير» ، والشعور بها • وعبرت كلمة Kalokagathia عن معنى الوحدة بين الجمال والخير ، باعتبار : Kalos تعنى الجميل و agathos الخير • ويتبين من مجرد ترتيب هاتين الفكرتين أفضلية « الجميل » وأولويته • والحق أنه كثيرا ما تبعت القواعد الاخلاقية المبادىء الجمالية ، واعترفت بفضلها • ومن ناحية أخرى ، لقد دعت الصدارة التى احتلتها الفنون الى الاعجاب الشامل بها ، وتشجيع ممارساتها •

نستطيع ان ندرك ادراكا واضحا هذا الافتتان بالجميل ، وسمو تقديره ، فى حالة اقترانه بروائع الأدب والفنون الجميلة • فبوسع القارىء الحديث الذى تتوافر له جملة تراجم جيدة الاعجاب بهوميروس وسوفوكليس على نحو مماثل للاعجاب الذى شعر به القدامى • ولم يتضاءل التقدير الذى أحس به الهيللنيون تجاه فن النحت عند فيدياس ، وبراكستيلس عبر العصور • ولكن نادرا ما يتوقف حتى اولئك الذين لا يقف تقديرهم لعبقرية اليونان عند حد ، لتأمل الموسيقى : الفن الذى يحتل مثل هذه المكانة المرموقة فى حياتنا الحديثة • اذ يبدو اليونانيون عند أغلبنا شعبا موهوبا من الشعراء والفلاسفة والمؤرخين والنحاتين والمعماريين • أما ما عندهم من موسيقيين ، فلا يخطرون لنا حتى على بال •

ومن الغريب للغاية ، ان اليونانيين أنفسهم لم يعنوا كثيرا بعبقريتهم فى الفنون التشكيلية نفس عنايتهم بمنجزاتهم الموسيقية • فتكاد المراجع الكلاسيكية تخلو من أى اشارة الى النحت والعمارة ، بينما يغلب ذكر الموسيقى ، ولم يكن هناك الهة (موزات) للفنون التشكيلية • واذا نقبنا فى معرض الالهة عن رفيق « لابوللو موساجيت » يمثل الفنون الجميلة ، كان علينا ان نقنع بالاله الأعرج هفستوس ، اله النار والحدادة ، وسائر الحرف التى تعتمد على النار • ولم يزد هفيستوس فى الواقع عن صانع أسلحة لآلهة الأولمب ، وكان هدفا دائما

لسخريتهم ٠٠كانت الدولة اليونانية ، بما عرف عنها من احترام وتقدير كبير للموسيقى ، تتناول كل شئونها بأعلى قدر من الثقة والاطمئنان ، واعتبر تنظيم الافكار والمبادىء الموسيقية من المسائل التى تهم الدولة ٠٠ كان دور الموسيقى فى المظاهر الفنية للحياة عظيما الى ابعد الحدود ، الى حد تسمية أى شخص مثقف مميز بالرجل الموسيقى αυηρ γcωooxos • أما اللفظ التافه فكان يدعى باللاموسيقى أو انسان بلا موسيقى αvηρ αρovos واثنى الشاعر على عازف المزمار ميداس من أجريجنتوم ، وسماه بالبطل الغازى، كما كسب عازف الطرومبيتة هيرودوروس من ميجارا جائزة اوليمبيا عشر مرات • وتناول افلاطون — الذى اعتاد الزعم بضآلة حبه للفنون — الموسيقى بصورة ملحوظة فى كتاب « الجمهورية » •

تجاوب اليونانيون بوصفهم شعبا من جنوب أوروبا ، سريع التاثر ، مع الخصائص الحسية للموسيقى • ففى روحهم تحيا نفسان : واحدة تسعى للوضوح والتعفف والاعتدال ooϱϱooιη والأخرى تسوقهم الى الخيال والشهوة وعبادة ديونيزوس • ومن هنا تحمسوا للدعوة الى فكرة الاعتدال αvϱϱooη ، بعد ان ادركوا مدى تاثرهم بما يقابلها • وانعكس التعارض بين الابولونى والديونيزى فى عالم الموسيقى ، وعاد الى الظهور نفس هذا التعارض بين الموسيقى الهادئة والشهوة العاصفة التى تثير المستمع وتهز جوارحه ، عندما ترددت صيحات الحرب ضد ريشارد فاجنر • وشعر نيتشه ذاته بالتمزق بين الطرفين المتقابلين ، واستفاد من تجاربه فكتب « مولد المأساة من روح الموسيقى » ، وفى هذا الكتاب وضعت الموسيقى الابولونية والموسيقى الديونيزية كطرفين شديدى التباين •

الموسيقى فى الاساطير والعصر الهوميرى

ابتدعت العبقرية اليونانية فى عصريها العظيمين نوعين من الموسيقى ، لكل منهما شخصيته الكاملة المستقلة • وارتقت بهاتين الموسيقتين قرونا طويلة ، ونقلتهما الى الاخلاف ، وأمدتهما بالقدرة على التوسع والانتشار • يطلق على هذين العصرين العظيمين عادة أسمى : الموسيقى اليونانية القديمة التى نكتفى بوصفها بالموسيقى اليونانية ، والموسيقى البيزنطية ، أو موسيقى العصور الوسطى • ومن المستطاع ادراك ما تفردت بانجازه العبقرية اليونانية فى تاريخ الموسيقى ، لو أننا تأملنا مدى التاثير الذى أحدثه العصران •

من غير الميسور لنا التفرقة فى عالمى الفنون والأدب بين اليونان المسيحية واليونان غير المسيحية ، لأننا نعرف ان اليونان المسيحية قد استوعبت تراث

حضارة اليونان السابقة للمسيحية · ولا يخلو مثل هذا الاعتقاد من أساس يرتكز اليه ، لأن ممارسات الحياة اليومية التى تمتد الى قرون طويلة لا تتغير على التو بمجرد ظهور فلسفة جديدة للحياة · نعم لقد مارس أبناء المسيحية اليونانية القديمة نفس الموسيقى التى كان يمارسها اخوانهم اليونانيون الاوائل · وتصور بردية اكتشفت فى « اكسيرنخوس » سنة ١٩٢٢ هذه النقطة تصويرا ممتازا · فهى تحتوى على ترتيل مسيحى من القرن الثالث ، ولكن تدوين نغماته الموسيقية وأوزانه ولحنه قد اتبع بكل دقة القواعد الكلاسيكية السابقة للمسيحية وسوف نرى كيف كشفت الموسيقى البيزنطية عن خصائص ترغمنا على اعتبارها فنا مستقلا ، وان كانت مرحلتا الموسيقى اليونانية قد اشتركتا فى أصول واحدة تجمع بينهما فى حالة النظر اليهما من بعيد تبعا لوجهة نظر القرن العشرين · فكلاهما يعتمد على الشعر ، ولا يمكن الفصل بينهما وبين عروض الكلمات ، ومن هنا كان تاريخ القوالب الموسيقية اليونانية متماثلا بأكبر قدر مع تاريخ الأدب اليونانى ، لأن الاثنين مرتبطان معا بوحدة لا تنفصم ، استمرت لا خلال العصر الكلاسيكى القديم فحسب ، بل واثناء العصور الوسطى · وعلى هذا يصح القول بأن هيمنة الميلودية فى كل من الموسيقى اليونانية والبيزنطية وعدم وجود البوليفونية ليسا ظاهرتين عرضيتين · وأخيرا فعلنا الا نتناسى اعتماد عالمى موسيقى اليونان آخر المطاف ، طيلة تاريخهما على حضارة الشرق ·

يضم العهد العظيم الأول من الموسيقى اليونانية عصرا قديما فيما قبل التاريخ ، وآخر داخل التاريخ ، استمر حتى القرن الرابع بعد الميلاد · وتعترض القرون الأثنى عشر التى تتألف منها هذه الحقبة صعوبات يكاد يتعذر تغلب المؤرخ عليها ، ولم يستطع مؤرخو الموسيقى تذليلها الا فى القرن الثامن عشر · فلقد ضل الباحثون فى ظلمات الوقائع والفروض ، فتعذر عليهم التعرف حتى على القرون الوسطى · وانتهت كل محاولات كتابة تاريخ الموسيقى عند كتابة أبحاث عن موسيقى القدامى مليئة بالحشو والاطناب ، على أن هؤلاء المؤرخين لم يتوافر لهم من الموسيقى الفعلية الا نزر يسير · وحتى فى يومنا هذا ، لم يتمكن البحث الأثرى ، رغم براعته ، من تزويدنا بأكثر من مقطوعات قليلة من الموسيقى المدونة على الطريقة اليونانية ، وأكثرها شذرات ، وكلها ترجع الى تاريخ متأخر نسبيا · أما آثارنا الأدبية والتصويرية والتشكيلية فمتعددة ، وتسمح لنا باستحضار صورة الحياة الموسيقية اليونانية ، والحكم عليها ·

ترتكن الموسيقى كباقى الفنون اليونانية على أسس نظرية وطيدة · وحثت أهميتها فى الحياة الفكرية اليونانية الفلاسفة على تخصيص دور بارز لها فى عالم الاخلاق · وفى القرن الرابع ق·م· تمت صياغة نظرية الموسيقى – كما

نعرفها الآن ـ بصـــورة محددة • انه القرن العظيم الذى خلق فيه الأغريق العلم • ولدينا فى أعمال ارسطوكسيوس من تارنتوم مذهب نظرى ، له وحدة رائعة ومنطق بارع ، امتد أثره حتى بلغ العالم الغربى الحديث • ولو اننا تأملنا آثار الفنون التشكيلية والأدب والفلسفة بثرائها وسعة انتشارها ، لادركنا مدى حيرة الباحثين ، الذين يتحتم عليهم محاولة استخلاص صـــورة القرون العديدة التى انقضت قبل بلوغ الحضارة اليونانية الذروة فى القرنين الخامس والسادس ق•م• من شذرات اعتمدت على التأملات اللاحقة لكاتب « أحداث » من هذا العهد القديم مثل ارسطوكسيوس • ولم تستطع النظرية الموســـيقية اليونانية تجاوز المنطق البناء الذى جاء به ارسطوكسيوس على الاطلاق • ونظر اليه أولئك الذين جاءوا بعده ـ حتى بعد قرون طويلة ـ وكأنه معاصر لهم • كما ان ممارسة الموسيقى ـ والتأليف والعزف والغناء والتعليم ـ لم تتفوق ـ كما يبدو ـ على واضع نظرياتها العظيم ، فهى لم تتغير تغيرا ملموسا بعد عهده ويزودنا العصر الهيللنستى فى موسيقاه « الحديثة » بالشذرات الكاملة الوحيدة من الموســـيقى اليونانية ، وان وجب النظر اليها بنظرة متحررة من أى ايمان بالأصول البيولوجية للتطور ، والأخذ بها على انها معـــايير تاريخية • بعد العصر الهيللنستى ، لم ترتق الموســـيقى اليونانية كما انها لم تتدهور أيضا • وكل ما هناك هو أنها اتبعت اتجاهات فنية راســـخة يمكن ادراكها فى النحت والأدب أيضا •

ولقد اعتدنا فى حضارتنا الغربية الحديثة ادراك الفن الموسيقى بمعنيين : فنحن نتناوله باعتباره أما موسيقى جماهيرية أوشعبية ، أو باعتباره موسيقى حضارة أو موسيقى فنية • وليس لدينا أية مادة متاحة تمكننا من اقامة هذه التفرقة فى الموسيقى اليونانية • وتتحدث مصادرناعن وجود اغانى مختلفة كانت تغنى فى الاحتفالات القروية أو لتيسير الاعمال المعتمدة على الانواع المختلفة من الايقاع كدرس الحنطة او التجديف ، بل وهناك أبيات من الشعر يتبين من خصائصها الايقاعية أنها كانت تغنى فى الأصل ، وان كنا لا نعرف الحانها • ليس لدينا أيضا أى وثائق للدلالة على استعمال العناصر الفولكلورية فى الموسيقى الحضارية (أو الفنية) : الاتجاه الذى انعش واعاد احياء موســـيقانا من عهد التروبادور الى سترافنسكى ، وما من شك فى أن مثل هذه الموسيقى قد وجدت، مثلما ظهر الشعر الجماهيرى أو الشعبى قبل ظهور الشعر البطولى (الهكساميتر) لهوميروس بمكانته العالية ، على أن هذه الحقبة الكاملة من العالم القديم أشبه باطـــلال هائلة ، فيها جمال حتى بعد تداعيها ، واتصـــافها بعدم الاكتمـــال بالضـــرورة • لهذا الســـبب ينبغى ان نقصـــر دراســـتنا على الموســـيقى الحضـــارية •

اهتم اليونانيون دائما بتركيز فنهم والارتقاء به · وليست الموسيقى باستثناء لهذه القاعدة · فلقد عنى اليونانيون عناية فائقة بامكاناتها التقنية والنظرية ، وخصوا المخترعين بمكانة مميزة فى هذا المضمار · وتحدث مؤرخوهم وفلاسفتهم عن أصل الموسيقى اليونانية وفقا لمعتقداتهم · وكثيرا ما تتشابه هذه المعتقدات مع معتقداتنا ، ويرجع الاختلاف بيننا وبينهم ، الى ميلنا الى تركيز انتباهنا على الوقائع نتيجة لاحساسنا التاريخى القوى ، بينما اهتم اليونانيون بالأشخاص والشخصيات · وترجع القائمة الطويلة من الموسيقيين الاسطوريين المذكورين فى كتاباتهم بداية الموسيقى اليونانية الى عصور اسطورية · وهكذا يكون أول مؤرخين ينبغى أن تعنى بهم من الالهة · وبينما يكتفى الموسيقى المحدث الرصين بالقول بكل بساطة باعتماد طابع الموسيقى اليونانية القديمة كلها على الكنارة ، ويعتبر هذه الآلة آلة قومية وطنية ، يروى أصحاب الحوليات اليونان نفس المعنى فى احدى حكاياتهم الآخاذة فى تاريخ الأدب ، ويقول انه بعد ان قتل الطفل هرمس سلحفاة شد على صدفتها أوتارا من مصارين احشاء ثيران مسروقة من أخيه أبوللو ، ثم سمح الولد الشقى لأخيه باستعمال اختراعه حتى يهدىء من ثورة غضبه · ويفسر المؤرخ الحديث الجزء الأخير من القصة كدليل على ان عزف الكنارة كان جزءا لا يتجزأ من شعائر تقديس أبوللو ·

الموسيقى فى كل اللغات ، كما يدل اسمها ، فن مستوحى من « الموزيا » Museae · فى البداية كان عدد الموزيات اليونان – اللائى أصبحن فيما بعد رعاة لكل فروع الفن – ثلاث ، تجسم فى اثنين منهن أفكار مميزة لكل فن ودراسة ، وحملت الثالثة اسم غناء · أول مكان أقمن فيه هو سهول بيريا (فى مقدونيا) عند سطح جبل أوليمب ، ومن هناك انتقلن الى جبل « هليكون » واتخذت العقيدة الابولونية من جزيرة ديلوس مقرا لها ، وانتقلت بعدها الى دلفى فى ظل جبل البارناس · وتوحى الاساطير بملامح الحياة الموسيقية الاولى لشبه الجزيرة اليونانية التى لم تتاثر بأية مؤثرات أجنبية · فهى تروى عجائب افعال الابطال والموهوبين بمواهب موسيقية الهية ، وكيف استطاع « امفيون » و « أورفيوس » قهر الحياة والموت اعتمادا على قوة فنهما · واسم موزيوس ابن أورفيوس» فى ذاته يشهد بالعظمة، وكذلك اسم أوملبوس (ويعنى مجيدالغناء)، وترتبط هذه الاسماء بأغلب قبائل الشمال القديمة ، التى اهلت من تراقيا وتساليا وبيوسيا ، وارتبطت ارتباطا وثيقا بموسيقى الكنارة · ويمثل الاجزاء الوسطى من شبه الجزيرة اليونانية فى هذا الفن الاسطورى أيضا « فيلامون » و « تاميريس » و « ليتوس » ·

حملت القبائل اليونانية اثناء تحـــركها الى الجنوب ، منذ حوالى الألف السـنة قبل بدء تاريخنا الميلادى ، فنها القديم ـ الذى يمكن تتبع آثاره من أحداث الهجرة المختلفة ٠ فلقد هاجر الدوريون من الشمال ، وســاروا جنوبا حتى بلغوا كريت ، وحلوا محل الحضارة «الايجية» ، التى يرجع عهدها الى الفى سنة ، وازدهرت حضارتهم هناك ، واستقر الايليون ـ وهم أيضا من الشمال فى الجزر الشرقية « لبحر ايجه » ٠ ومن التحركات المماثلة فى اهميتها ، ما يدعى بالهجرة الايونية ، من الغرب الى الشرق ، وفيها انتقلت القبائل اليونانية الى الجزء الشرقى من شبه الجزيرة ، والى آسيا الصغرى ٠ وأحدثت هذه الهجرة تاثيرا هائلا على الفن اليونانى ، وبخاصة الشعر ، والموسيقى بوصفها مرتبطة به ٠ ويعتقد تاريخيا ان هذه الطائفة الشرقية من اليونانيين هى التى وضـعت أسس الشعر والموسيقى ٠ وصحب يونانيو الغرب موسيقاهم وآلاتهم الموسيقية القومية معهم ، وان كانوا قد تاثروا بالمؤثرات الشرقية تاثيرا حاسما ٠ وتروى الاسـاطير هذه الحكاية بطريقة شاعرية فتتحدث عن أورفيوس ، وكيف ألقى بكنارته التى طفت على سطح الماء حتى بلغت جزيرة ليسبوس ، ويسـتطيع المؤرخ الحديث أن يسـتخلص من جانب الخرافات الجميلة حقيقة هامة وهى اختراع آسيا الصغرى لآلة قومية أخرى هى « الاولوس » αὐλός أو المزمار الغاب ٠ ويقال أن « هياجنيس » و « مارسياس » هما صـاحبا فضل اختراعها ، وأساتذتها ومروجو الفن الذى ارتبط بالآلة الجديدة ، ونزح الاثنان من فريجيا وآسيا الصغرى ٠ وعرفتنا الاساطير بعد ذلك بنشوب صراع بين المفتونين بالآلتين ، والظاهر ان الكنارة لم تلق انتصـارا فى الشـرق ٠ وتمشيا مع الاسطير ، قبل بحدوث تبادل مؤثرات بين شبه الجزيرة وشاطىء آسيا ٠ وذكرت المصادر اسم علمين ظهرا فى شبه الجزيرة ، احدهما « أولين » من « ليسيا » الذى ناصر موسـيقى الكنارة ، والآخر هو أوليمبوس الفريجى الذى ناصـر الاولوس ٠ ويبين من هذه المعـلومة بدء ظهور حركة فى أغلب العصور القديمة أدت الى تكامل ممارسة الموسـيقى فى الشـرق والغرب ٠ ولا يستبعد ان يكون « أولين » و « أوليمبوس » شخصيتين تاريخيتين ، وان كنا مازلنا نفتقر الى أية دلائل ملموسة تثبت صدق هذه الحقيقة ٠

الموسيقى موجودة فى صور العالم الفروسى لنبلاء آسيا الصـغرى ، أى فى عالم الملاحم الهوميرية ، وأول من نصـادفهم من موسيقيين هم المنشدون الضريرون ، الذين تروى عن أحزانهم آلاف القصص ٠ وبينما يقوم ديمودوكوس منشد هوميروس الكفيف بعفق أوتاره مترنما بحب آرسى لافرديويت ـ ولا يبدو أنه قد تعرض لغضـب الآلهة فان فقد الشـيخ تاميرس لبصـره انما يرجع الى زهوه الذى ضايق الموزات ، وعوقب المغنى الكفيف « تيرسـياس » بنفس

العقوبة ، لأنه كشف للناس عن أشياء ماكان ينبغى معرفتهم لها . ثمة مغنون آخرون عديدون ، قد اتصفوا بالوقاحة والتعالى ، وتحدوا الآلهة ، ولاقوا نفس المصير التعيس . فبعد أن اهتدى مارسياس الفريجى الى « ناى » « اتينا » التهمته الآلة الالهية الى درجة تحديه للاله أبوللو أمير الكنارة ودعوته الى منازلته . وكسب أبو للو ، وسلخ مارسياس لصفاقته . وتحدى ميزينوس الهة البحر لمنافسته فى عزف الطرومبيت ، فخسر ، واغرقه « ترتيون » . وظهر بين هؤلاء الفنانين المتهورين فنان هادىء الطبع بدا كاستثناء واستحق الثناء : فسيوس ، الذى اتجه بعد مبارحته قصر أوديسوس الى « سيمرنا » (أزمير) حيث علم الموسيقى للشباب ، وهكذا أصبح أول ناشر للثقافة الموسيقية .

الشعر والأغنية وموسيقى الآلات

تزودنا نفائس هذا العصر الأدبية بأول اشارات فعلية للممارسة الموسيقية ، من القرن التاسع ق.م. الى القرن السابع ق.م. ، وان وجب علينا التريث والتزام الحذر عند الحكم على هذه البينات . ولا تتحدث الملاحم عن موسيقى الكنارة الا فى معرض كلامها عن اليونانيين ، أما الاولوس ، فيجىء ذكرها عند الكلام عن الطرواديين وحلفائهم الآسيويين . والواقع أنه من المستطاع تفسير ذلك على أنه ضرب من الحرص القومى المحافظ على الوتيرة المألوفة ، وان صح اعتباره أيضا رد فعل متعمد ضد موسيقى الاولوس المعاصرة . ويصادفنا فى هذه المراجع كيف كان كان الابطال أنفسهم ينشدون بمصاحبة الكنارة ، فى الاحتفالات ومواكب الجنازات ، كما اننا نلاحظ أيضا تكليف مرتلين من المحترفين الأيودس Aèdes للحفلات والمهرجانات فكانوا يرتلون الشعر أو ينشدونه بمصاحبة الكنارة . ولسوء الحظ لم يشر هوميروس الى أى شىء عن الموسيقى أو طريقة اصطحاب الشعر بيسر الاهتداء الى طريقة أداء الاشعار الهوميرية . هذه هى المشكلة الكبرى الأولى فى علم الآثار الموسيقية . ونحن نعرف أن الآلة المستعملة فى مصاحبة الشعر الملحمى والليريكى كانت الكنارة ، بينما اعتمدت « المراثى » والكورسات الدرامية على الاولوس ، واعتمدت بعض أنواع من الأدب مثل « النوم » و « الديترامب » على الآلتين بالتناوب . غير اننا لانعرف أى شىء عن الالحان التى كانت تؤلف لمصاحبة (الهكساميتر) ، أى الشعر الملحمى سداسى الايقاع .

تركزت الممارسة الموسيقية عند اليونان على الكنارة فى شكليها الأساسيين : الكنارة بمعناها الصحيح « ليرا » ، والنوع الكبير وهو القيثارة

« كيثارا » • وتصنع الكنارة من جسم أجوف أو من صندوق رنان يبرز منه ذراعان منحوتان من الظاهر والامام • ويتصل هذان الذراعان بالقرب من القمة بوساطة عارضة أو « وصلة » • وهناك عارضة أخرى على الصندوق الرنان تعمل « كفرسة » لنقل ذبذبات الاوتار اليه • والقيثارة مصنوعة على نفس النحو ، ولكنها أضخم ، وأعلى رنينا • واعتاد الهواة استعمال الكنارة الأصغر حجما ، وشاعت في جلسات الاصفياء المقربين • أما القيثارة فكانت وقفا على الفنانين ومجودى العزف • وآلة النفخ الأساسية هى الاولوس • ودرج الخطأ في وصف هذه الآلة بالناى ، ومن هنا ربط بينها وبين النغمات الرخيمة الناعمة • والواقع أنها شبابة ذات مبسم ، لا تختلف عن الاوبوا ، أو عن زوج من الاوبوا – لو توخينا الدقة – ينبعث منها صوت صداح نفاذ(*) كان لكل نوع من النوعين دور محدد : الكنارة آلة الشعائر الابولونية ، أما الاولوس فتخص عبادة ديونيزوس اله الخمر •

وثمة فن ثالث هو الرقص الذى ارتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى والشعر ، ولا تكتمل أية صورة عن الموسيقى اليونانية دون كلام عن دوره • كان الرقص في الأصل – كما يحتمل – شكلا من اشكال السحر ، ومن تعاويذه الشيطانية ، ويرمز الى الجنس • ثم ارتفع من عالم السحر الى مرتبة الفن التعبيرى المعتمد على الايقاع على نحو مماثل لتحول التعاويذ (التعزيم) الى أغانى • على أن الرقص قد احتفظ بشىء من طابعه الطقوسى حتى يومنا هذا • وينبغى الا ندهش اذا صادفنا هذا الفن ، بوجه خاص ، في الدراما ، أسمى تعبير عن عبادة ديونيزوس • ويقوم أفراد الكورس اثناء غنائهم « للاستروفات » (المقاطع الشعرية) ببعض رقصات ، لم تكن مجرد ايماءات ايقاعية ، ولكنها تعابير معقدة تحاكى الافكار الكامنة في القصيدة • كانت هناك بعض رقصات شبيهة بالمارش كمواكب الكورس في دخولها الاستعراضى وعند انصرافها • ولا غرابة على الاطلاق ، اذا اتصفت معرفتنا بتصميم الرقصات اليونانية بالنقص • فنحن حتى في يومنا هذا نستطيع دراسة أصول الشعر والموسيقى في المدارس في مراجع مناسبة ، أما فن الرقص فما برح مفتقرا الى رموز تصويرية تعبر عن حركاته تعبيرا مرضيا • اذ يقوم أستاذ الرقص بنقلها الى تلاميذه اعتمادا على بعض ممارسات عملية ، فلا وجود لأى نظريات عنده •

(*) أقرب الى مزمار الطبل البلدى • كان أبو كليوباترة هاويا كبيرا لهذه الآلة • وعلى الرغم من تسمية المؤرخين الأوربيين المحدثين لها بأنها صفارة فانى لم اقتنع • وكان عنوان فصلى عن كليوباترة في « سندباد مصرى » « نبت الزمار » ، من شجرة الدر أم خليل ومن حتشبسوت الصعيدية – المراجع •

وإذا تأملنا ما كان يحدث عند الجمع بين الفنون المختلفة ،سيتضح لنا كيف احتفظ النص الذى كان يلحن موسيقيا بالصدارة ، واختصت الآلات دائما بدور المشاركة ، وعلى هذا كانت « القيثارية » cirtharodia شكلا من أشكال الغناء بمصاحبة القيثارة ، كما كانت « الاولوسية » شكلامن أشكال الغنـــاء بمصاحبة الاولوس ٠

ومع هذا ، وكما سبق ان ذكرنا ، لم يتم الى الآن بأى حال اكتشاف مدى العلاقة بين الموسيقى والقصيدة الشعرية ٠ فلسنا بقادرين على اســـتحضار طريقة أداء الملاحم الهوميرية ٠ ومن المشكوك فيه قيام الموسيقى والغناء باتباع نفس التكرار الذى يظهر فى عروض الشعر الملحمى (الهكساميتر) ٠ والا كانت تثير الملل ٠ وفضلا عن ذلك ، فاننا لا نعرف هل كانت هذه الموسيقى متواصلة، أم أنها كانت تتناوب مع الانشاد ٠ وان وجب علينا الا نتناسى قيام « المرتلين » ٠ بغناء أشعار الملاحم ، بعد أن كانوا يكتفون بالقائها ، وهذا أمر له دلالة ـ فيما يبدو ٠

احتلت « النوم » ، فى مراتب الأنواع الفنية مــكانة هامة فى الموســـيقى تماثل مكانة « الايبوس » فى الأدب ٠ ومعنى الكلمة هى « قانون » ، ولكنها فى الموسيقى تعنى مؤلفا موسيقيا كأغنية أو مقطوعة للآلات تتبع قواعد الجماليات الكلاســيكية اتباعا دقيقا ٠ ومن العســـير ادراك فكرة « النوم » ، وطبيعتها بحذافيرها ٠ وافضل طريقة لفهمها هى مقارنتها بفن العمارة ٠ اذ يستطاع القول بأن المعبد الدوريانى أو الايونى نوع من « النوم » المعمـــارى ، لأن كل معمارى كان مرغما ومقيدا باتباع مخطط أساسى واستعمال حليات أساسية ٠ وبوسعه تأكيد شخصيته الفردية بترتيب نفس هذه العناصر ترتيبات مختلفة ٠ وكانت النوم ـ فيما يحتمل ـ لحنا فى الأصل ، أو ربما مؤلفا موسيقيا كاملا ، ثم انقسمت بعد ذلك الى أنواع ٠ وكانت ترتبط عادة باسم مؤلف موســـــيقى ما ، ولكنها تطورت فيما بعد وتقيدت بقيود معينة عند موسيقيين آخرين بغير أن تفقد مظهرها الميلودى الأصلى أو هيكلها الايقاعى ٠ وينعكس نفس الاختلاف بين الميول الابولونية والديونيزية ـ التى لاحظناها عند الاشارة الى الآلات الموسيقية ـ انعكاسا كاملا فى « النوم » وبينما تختفى التشعبات الموســـيقية « للابوس » فى ظلمات الماضى الأسطورى ، فان ما نعرفه عن « النومس » يرتكز الى أساس وطيد ٠ اذ كثيرا ما يجىء فى المراجع الأدبية ذكر أهم أنصارها : أوليمبس فى حالة « نوم » الاولوس ، و « تيرياندر » فى حالة « نوم » القيثارة ،

تكشف « النومس » عن كل المقومات والعوامل التى تدعو الى الاستعانة بالموسيقى ، لأن عروضها غني بتنوعاته الايقاعية التى كانت تزداد قيمة عند

غياب « الاستروفات » • وعاشت النوم قرونا طويلة ، وحافظت على استقلالها ، وأحدثت تأثيرا كبيرا على موسيقى كل الانواع الغنية الأخرى •

علينا ان نضيف الى أول شخصيتين فى التاريخ الموسيقى اليونانى شخصية عبقرية ثالثة ، لاحد لأهميتها أو تأثيرها : ارخيلوخس (حوالى ٦٦٠ ق•م•) واكتسبت الموسيقى اليونانية القديمة سرعة التمبو بفضل سرعة تحرك مقاطعة من « تروكيه » و « ايامبوس » وجاء ارخيلوخس باصلاحات فى الصناعة الموسيقية ذات أثر بعيد • فقبل محاولاته ، كانت كل نغمة موسيقية مرتبطة واكتسبت الموسيقى اليونانية القديمة سرعة التمبو بفضل سرعة تحرك مقاطعه ارتباطا وثيقا بالكلمات ، أما بعد فظهرت كل أنواع الحليات القصيرد νπδτῆνωη التى كانت ترتجل بين الاغانى Κρῦσις تساعدنا هذه الحقائق على بعض الشىء ، وربما أمكنا الزعم باتباع المصاحبات الموسيقية فى « النومس » للنص بينما كان العزف المنفرد على الآلات بتوسط الاقسام والاستروفات • واعتاد ارخيلوخس بين حين وآخر تكليف المصاحبات بعزف نغمات مخالفة ، اى غير مندمجة فى اللحن • وأدى ذلك الى حدوث تصور خاطىء لطبيعة الموسيقى اليونانية ، التى لم تكن « هارمونية » أو كونترابنطية » ، أو مكتوبة لعدة أصوات أو سطور لحنية • فلم يعرف اليونانيون ككل العصور القديمة وباكورة العصور الوسطى أصول الموسيقى المتعددة السطور اللحنية أو البوليفونية • وأفضل اسم يطلق على هذه النغمات المخالفة التى جاء بها ارخيلوخس هو الأصوات غير المتجانسة (هيتروفونية) •

وسرعان ما اضيفت ظاهرتان جديدتان الى أول دليل على العبقرية الموسيقية اليونانية ، أى الجمع بين الاغنية والشعر • الظاهرة الأولى — موسيقى الآلات الخالصة التى أحدثت أثرا ملحوظا فى «النوم » والشعر الغنائى، والأخرى الرقص الجماعى خوروس χόρος ، وفيه يقوم جملة أشخاص بدور راوى « النوم » ، وبذلك يتم التغلب على أطراد الالقاء •

ربما أثارت الوقائع التاريخية المعروفة الشك فى أهمية موسيقى الآلات فى المرحلة التاريخية الاولى من الحضارة اليونانية • فيقال ان الزمار قد ظهر لأول مرة فى المباريات حوالى ٦٠٦ ق•م• وتاريخ ظهور أول من تقدم للمباراة من عازفى الكتارة يرجع الى ٥٨٦ ق•م• وهذان التاريخان متأخران نسبيا ، اذا راعينا انتشار ممارسة موسيقى الغناء فى العهود السابقة • ومع هذا فهناك علامات قاطعة تدل على وجود موسيقى للآلات ، وعلى عظم تأثيرها عند نهوض الشعر الليريكى ، وبخاصة تلك الأنواع المعتمدة على البناء الاستروفى • وبنى

أساطين الشعر الاستروفى الذين نشطوا فى القرن السابع تصميماتهم الاستروفية البسيطة (الـ distichs) والاستروفيات الغنائية القصيرة على موسيقى الآلات • والتفسير الوحيد لظاهر مثل الوقفتين الموجودتين فى «المخمسات» والأوزان ذات القيم المختلفة فى السطر الواحد من الاستروف الغنائى هو الامكانات الكامنة فى موسيقى الآلات التى تساعد على ملء أى وحدة ايقاعية معينة بنغمات ووقفات مطولة أو مقصرة • ويدعم هذا الرأى عدم تعرض المؤلفات النظرية فى العصر الكلاسيكى رغم وفرتها لقوانين الشعر الليريكى •

هناك أبحاث عديدة تدعى « بالبويتقيا » • فلدينا شذرات من كتاب ارسطى يدعى Πυρι Πονητιxης ، ولدينا ars poetica لهوراس ، وان كنا نخطىء اذا استخلصنا من ذلك تناول القدامى فى كتبهم عن « البويتيقيا » للقوانين العضوية للاوزان الشعرية • ان ما تحتوى عليه هذه الاعمال هو بعض نصائح وارشادات معينة ينبغى على الشاعر اتباعها ، وتعاليم عن طبيعة الأنواع المختلفة من الشعر والملاحم ، من درامية وملحمية وغنائية • على أن أية دراسة لكتابات ارسطوكسينوس وارستيد وكونتليان (De Musica) وديونيزوس من هاليكارناس De compositione Verborum وبلوتارك (De Musica) سوف تقنعنا بعدم انتماء العروض والاوزان فى العصور القديمة الى عالم اللغويات والشعر لأنها كانت متضمنة فى العلوم الموسيقية ، ويمارسها الشعراء الموسيقيون • أما أولئك الذين آلوا على أنفسهم مواصلة التقاليد الكلاسيكية ، فلم يكونوا من الموسيقية اليونانية ، أى الجمع بين الاغنية والشـــعر • الظـاهرة الأولى — عرفوا باسم نحاة الاسكندرية • لم تكن مبادىء الموسيقى هى ما يعنيهم ، وتركز نشـــاطهم حول « قياس المقاطع » وهى المهمة التى اعاد الاهتمام بها الاتباع المترددون « لبوالو » •

ان الأصل الموسيقى للشعر الليريكى اليونانى حقيقة راسخة ، على ما يبدو • أما الاعتراف الكامل بموسيقى الآلات الخالصة ، فقد حدث فى وقت متأخر • ولم يبق من هذا العهد الباكر الذى ساده الشعر الليريكى سوى مقطوعة لامعة شهيرة واحدة ، كثيرا ما استمر ذكرها مع الاعجاب • أنها «النومس البيتى » (٥٨٦) لعازف المزمار ساكداس ، وتعتبر أول المبدعات الهامة لفن المزمار ، وأقدم أمثلة الموسيقى ذات البرنامج •

يتألف هذا « النومس البيتى » الابولونى من خمسة اجزاء ، وكان يعزف على الاولوس ، يقول « بوالوكس » النحوى من القرن الثانى الميلادى ، ويبدو ان روايته موثوق بها أكثر من الروايات الأخـــرى ، ان « هذه الصوناته ذات

الحركات الخمس ، تمثل صـــراع أبوللو مع التنين • وتحمل الحركات المختلفة العناوين الآتية :

١ ــ تمهيــــــد •

٢ ــ التحـــــدى •

٣ ــ القسم الايابى (الصراع) ••

٤ ــ أغنية من أغانى المدائح •

٥ ــ رقصة النصر ••

ومن المستطاع ان نتبين بالفعل مدى القرابة بين مشكلة عازف الاولوس والمشكلات التى واجهها فيما بعد ريشارد شتراوس ، أى القيام بالتعبير عن الفعل وعقدة الرواية بوساطة الموسيقى •

يحار المستمع الحديث بطبيعة الحال عندما يطلب منه الاعتقاد بان مثل هذه الوسائل الســـاذجة فى التعبير كتلك التى كانت تتوافر للعازف المنفرد على الاولوس أو القيثارة كانت قادرة على اثارة نفس الانطباعات العميقة التى يحدثها الاوركسترا السيمفونى الحديث ، بفحولته ، وتعدد الوانه • ومع هذا ، فعلينا الا ننسى بأننا نتناول عصرا من التاريخ لم يعرف الهارمونية أو البوليفونية ، وكان المستمعون فى العصـــور القديمة يتابعون اللحن الموســـيقى الخالى من البوليفونية باهتمام بالغ لم يعد معروفا لدينا • وارتفع المؤلفون الموســـيقيون عندهم بالقدرات التعبيرية لمثل هذه الالحان الى ذروة من الرقى الفنى • كان اليونانيون قادرين على اكتشاف أى انثناء ، ولو بسيط أو دقيق فى الخط اللحنى، وتوافر لاذانهم ارهاف ساعدهم على ادراك دقائق التنغيم واللون ، التى نعجز نحن عن ادراكها رغم تدرب أذاننا على الهارمونيات وتعدد الأصوات البوليفونية، ومن هنا يبدو ان القول بان الموسيقى الكلاســـيكية (الهلينية) قد سعت لبلوغ غايات مماثلة فى سموها وتعقدها لغاياتنا ، أمر طبيعى له ما يبرره ، وان كانوا قد حققوا ذلك اعتمادا على سبل وأدوات مختلفة •

علينا الافتراض أن المستمعين الى هذه الموسيقى كانوا يعرفون « برنامجها » بكل تفاصيله ، وأن مهمة عازف الاولوس لم تكن أحداث انطباعات معينة بقدر اتجاهها الى تصوير الافعال الانسانية وتعزيزها • فما كان من المستبعد لو تناسى عازف الاولوس النظام الموضوع « للنوم » اعراب الجمهور عن امتعاضه وتعبيره عن نفوره • ومن هنا يكون هناك اختلاف أساسى بين الموسيقى ذات البرنامج فى صورتيها القديمة والحديثة • اذ كان العازف المنفرد القديم يتبع برنامجا تمتد جذوره الى التقاليد • اما المستمعون ، وكانوا على دراية تامة بما ينبغى أن

يحدث فيتوقون الى ادراك قدرته على الاضطلاع باعباء المهمة الملقاة على عاتقه ، وأى حيل بارعة سيلجأ اليها • أما الموسيقى الحديث فيتوقع منا اتباعه فى عالمه المتخيل ، وحدس السبل التى لجأ اليها التى تعد من مبتكراته الشخصية الخالصة •

تتبين أهمية الآلتين القوميتين من النظام الهرمى الدقيق اللتين كانتا تتبعانه• اذ كانت الاولوس تسبق من حيث المرتبة القيثارة على الدوام • واذا راعينا الأصل القومى القديم للقيثارة ومنزلتها ودورها فى شعر « النومس » ، فاننا سنكون محقين اذ تشككنا فى رد انتزاع الشعبية الأصيلة لآلة أبوللو الى مؤثر خارجى • وربما عزى التاثير للديتارمب وهو احد الأنواع الشاعرية العظيمة الأهمية من وجهة النظر الموسيقية ، يمثل الديترامب اسمى ارتقاء فى ميدان الشعر الجماعى • اذ كان أعظم أداة فى شعائر عبادة ديونيزوس ، وكان يؤدى بوساطة كورس مجتمع فى شكل حلقة دائرية ، ويتالف من تكرار استروفى مرتفع النغم (ستروف ـ مقابل للاستروف ـ ايبودوس) ونشط أول علمين من اعلام الديترامب : اريون ولاسوس فى أثينا • وكان لاسوس من بين أساتذة أفلاطون • ويمكن مقارنة أهمية الديترامب وتاثيره على ما حدث من تشعب فى موسيقى اليونان « بالنومس » • واعتمدت الاغانى الجماعية الكبيرة كتلك التى ألفها الشاعر بيندار على قواعد تاليف الديترامب • ويعزو أصحاب نظريات الدراما اليونانية أصل الدراما الى الديترامب •

« مولد المأساة من روح الموسيقى »

لعبت الموسيقى دورا هاما فى الدراما ، وان وجب اعترافنا بعدم وضوح هذا الدور وضوحا كاملا • وكل ما نعرفه هو الوظيفة الغنائية التى كانت للكورس : التمهيد للمشاهد ومصاحبتها • وكان العدد الأصلى لأفراده فى المأساة اثنى عشر ، ثم زيد العدد فيما بعد الى خمسة عشر ، بينما ارتفع العدد فى الكوميديا الى اربعة وعشرين • ونحن نعرف أيضا ، كيف جمع الممثلون بين التمثيل والغناء ، وكيف كانت « الاولوس » تعزف اثناء عرض الاحداث ، فتضفى بذلك على التمثيلية لمسات ميلودرامية (بمعناها القديم لا الحديث) • كانت «الاولوس» الآلة الوحيدة للمسرح ، ولم تستخدم الا منفردة ، ولم يحدث على الاطلاق ان استعيض عنها بالكنارة •

ومهما تضاءل عدد أفراد بعض الكورسات ، فانهم كانوا يؤلفون جانبا هاما من الدراما • وأدى اعتماد ادوارهم على الغناء الى استغراق زمان العرض

وقتا أطول من الوقت المحدد لمحاورات الكلام العادى • وعلى ضوء هذه الوقائع لا مغالاة فى القول بان الانطباع الذى كان ينقل للمستمعين فى المأساة اليونانية كان موسيقياً الى حد كبير • يتعذر فهم ابناء القرن العشرين لهذه الظاهرة بعدم وجود أى شكل فنى عندنا يناظر المأساة اليونانية المعتمدة على الموسيقى • فلا تشابه بينها وبين الاوبرا بما فيها من حوار بالكلام العادى يظهر بين الفينة والأخرى ، وربما كانت أكثر من ذلك ابتعادا عن الدراما الموسيقية الفاجنرية • على ان الحضارة المسيحية قد اخرجت فى العصور الوسطى « التمثيلية الدينية » mysterium وتعنى الاحاجى التى لم تختلف اختلافا كبيرا من حيث الطابع عن المأساة اليونانية • فلقد نبعت « هذه الاحاجى » من الشعائر الدينية ، ومن الموسيقى ، أى من نفس المصدرين اللذين نبعت منهما الدراما اليونانية • وربما ساعدت دراسة تمثيليات العصور الوسطى على تقريبنا من فهم الطابع والتأثير الفنيين للمأساة القديمة • وقد يتحتم علينا الاعتراف بان هذه المأساة بأناشيدها الجماعية ومحاوراتها الكلامية وأغانيها المنفردة وما فيها من عزف على الاولوس تبدو فى نظرنا مفتقرة الى أى وحدة جمالية •

يتعجل كثيرون ممن يستمتعون بدرامات سوفوكليس وأوربيد فى قراءة اشعار الكورس ، ويعتقدون ان فقراته مفسدة لاتصال الدراما ، مضعفة لتوترها • وبدأ اهمال فقرات الكورس وعدم العناية بها منذ عهد باكر للغاية • ويرجع « ديون كريسوستوم » ذلك الى قرابة نهاية العصر الكلاسيكى القديم ، مدعيا انه كثيرا ما كانت التراجيديات تعرض بغير فقرات كورالية • فلأى سبب وجدت اذن ؟ لن تساعدنا على اجابة هذا السؤال أية تأملات جمالية ، والاعتبارات التاريخية وحدها هى التى ترشدنا الى ادراك طبيعة الدراما •

عرف عن الدراما فى ابسط اشكالها ، وأقدمها ، اتجاهها الى الموسيقى فى ذروة مشاعرها واضطرابها ، باعتبار الموسيقى قادرة على مواصلة التعبير عن الانفعال عندما تعجز روح الانسان ـ عند عمق استثارتها ـ عن الافصاح بأكثر من صيحات مبهمة ، كان سوفوكليس مؤلفا دراميا • سر قوته تحكمه فى عقدة الرواية واحداثها • أما اسخيلوس فموسيقى ولميريكى كورالى : ما يستحثه لخلق أعماله شعور بعيد الغور من الاضطراب كالذى يشعر به الموسيقى ، ويسبق الافكار الشاعرية المحددة المعالم • ويتحتم عليه للنجاح فى توصيل هذا الشعور مخاطبة وجدان الجماهير ، لذا كانت السبل التى يلجأ اليها لتحقيق هذه الغاية ذات طبيعة ليريكية موسيقية • فى عهد اسخيلوس ، كانت الموسيقى والليريكية مازالتا تؤلفان وحدة واحدة ، فكان يتحتم خلق الكلمة والنغمة والقصيدة واللحن ، فى نفس الوقت •

تعد « اجاممنون » لاسخيلوس اكمل مثال للتراجيديا • ففيها تم الجمع بين العنصرين اللذين نبعت منهما التراجيديا : الغناء الكورالى ، والسرد المعتمد على الكلام ، وولدا من جديد فى وحدة موسيقية كاملة • ومشهد « كاساندرا » هو أروع لوحة رسمها شاعر على الاطلاق • فنحن نرى فيها الجريمة البشعة قبل حدوثها • وأكثر من ذلك ، نحن نعيشها مع الرائى • ويأسر قلوبنا تأثير هذا الجنون الملهم وما فيه من ايماء ، فتبدو لنا الأحداث الفظيعة التى تقترف فى القصر كابوسا ، الى ان توقظنا صـــيحة موت أجاممنون وتعيدنا الى واقع التمثيلية • القادر على أحداث مثل هذه التاثيرات هو الشاعر الغنائى والفنان الموسيقى وحده • اننا مازلنا نقشعر عندما نستمع الى هذا المشـــهد ، ونعجب بأثره الذى لا يقاوم ، حتى بدون الموسيقى التى كانت مرتبطة به فيما مضى • ولكن علينا الا ننسى ان كل هذه المشاهد تقريبا كانت تعتمد على الغناء ، لا على مجرد الصيغ الخطابية • وليس بوسعنا ادراك ، ما كانت تحدثه موســـيقى اسخيلوس من تاثيرات سيكلوجية على هذا العهد •

كانت التراجيديا قبل « اجاممنون » من نوع ليريكى موسيقى • وبعد ذلك تحولت الى دراما مع الموسيقى ، خلقها اسخيلوس فى شيخوخته عندما رأى الفن الجديد الذى استحدثه سوفوكليس الشاب • ولم يكن فى ميسور الفنان القديم نسيان حياته الفنية الطويلة التى أمضاها كشاعر موسيقى ، ولكنه حاول المواءمة بين الجديد والقديم • الحق أن « اجاممنون » تقنعنا بكيف ولدت التراجيديا من روح الموسيقى •

المظاهر الاجتماعية للموســـيقى

بعد ان بدأ تنظيم المدن اليونانية ، وازداد ارتقاؤها سياسيا ، لم يعد من المستطاع ترك الموســـيقى التى كانت عظيمة التاثير على روح الهيلنيين ومشـــاعرهم لحصـــافة الفنانين القائمين بالأداء • فكان عليها ان تتبع القواعد التى يفرضها صالح الدولة • وتزعمت اسبارطة هذا الاتجاه ، فأمر المشـــرع لوقريجوس بوجوب اضافة التعليم الموجه المنظم للموسيقى ضمن ما يعلم للشباب والجماهير • وبرر تعاليمه بالتجارب المكتسبة من كريت ، حيث ساعدت ممارسة الموســـيقى التى أوصـــى بها « مينوس » على زيادة التعلق بالآلهة ، واطاعة الكريتيين للقوانين • ولم يكن يسمح لأى اسبرطى ، مهما كان عمره أو مرتبته أو جنسه ، بالاعفاء من هذه التمارين • ويطلب من كل فرد القيام بدوره للارتقاء بأحوال الدولة الاخلاقية والاجتماعية والسياسية • وينبغى الا تسىء الأشعار التى تغنى الى روح (المدينة ـ الدولة) ، وعلى العكس من ذلك ، فمن الواجب

أن ترفع من شأن البلاد ، وتساعد على زيادة الاحساس بالنظام وطاعة القوانين والكرامة والقدرة على اتخاذ القرار السريع وحرارة الالهام · وبفضل اتباع الالحان للمقام الدوريانى الذى يحرك الشيم المأثورة عند الرجال كالأتزان والتعفف والبساطة ·

ناصر « سولون » الموسيقى فى اثينا ، وكان يأمل الارتقاء بالصلابة الخلقية والشعور بالمسئولية عند المواطن · تلك الخصال التى رآها أساس صالح الدولة وقوتها وشهرتها · ويتحقق ذلك بتزويد الشباب بالعلم الموسيقى · وحرم على العبيد ممارسة الموسيقى باعتبارها من الميزات التى يتمتع بها النبلاء ، ورئى قصرها على الأثينيين الاحرار وحدهم ·

ويمكن مصادفة أعمق بحث جمالى واخلاقى عن الموسيقى عند أفلاطون · ويعد بعد ارسطوكسينوس أفضل من كتب عن الموسيقى بين القدامى · وأهم محاوراته التى تفيض بالاشارات الى الموسيقى هى « تيماوس » و « القوانين » وكذلك « الجمهورية » و « جورجياس » و « فيليبوس » فى مذهب أفلاطون، وفى الفلسفة اليونانية بعامة · تحتل الموسيقى الصدارة بين الفنون ، ورأى الفيلسوف وجود مشابهة بين تقلبات النفس وحركة النغم Φοραι ، ومن ثم فلا يمكن أن تكون غاية الموسيقى قاصرة على الترفيه ، ولكنها خلق التوافق فى النفس والارتقاء بها وتهدئة الانفعالات (تيماوس) ومن هنا تكون الموسيقى أفضل معبر مباشر عن « ايروس » ، وبمثابة معبر بين « المثل » والظواهر · والمهمة الاولية للموسيقى تربوية ، والمقصود بذلك عند العالم القديم بناء السلوك والخلق ، ولذا فلا تعد ممارستها « مسألة خاصة » ، ولكنها من المسائل السامية العامة · ولكل لحن وايقاع وآلة أثر مميز على خلق الانسان واحوال الدولة · اذ تساعد الموسيقى الجيدة على الارتقاء بأحوال البشر ، أما الموسيقى الرديئة فتسىء اليها · وعلى ذلك فثمة صلة وثيقة بين الموسيقى الجيدة والنافعة ومعايير السلوك الاخلاقى التى تخضع لها هذه الموسيقى · ويؤكد ذلك استعمال نفس كلمة Nomos للدلالة على صحة التوافق والمنطق الموسيقيين ، والقواعد الاخلاقية والاجتماعية والسياسية للدولة ·

والاعتقاد كان قائما فى وجود تناظر بين مجموعات الأصوات والأنغام ، وبين السلوك البشرى وظواهر الكون ـ كفصول السنة وأجزاء اليوم ودوران الشمس والقمر واطوار النمو وأحوال الجو والرجل والمرأة والمولد والموت واعادة الخلق ـ وتحويل السحر الى موسيقى ـ الذى بدأ فى الشرق ـ بلغ ذروته فى معنى « الايثوس » عند اليونانيين · فهو الذى خلق النظام فى عالم

الموسيقى وحدد مكوناتها • وهو الذى طرح سؤالا هاما : أى اثر للموسيقى على طبيعة البشر ؟ تفسر هذه النظرة الأهمية غير العادية التى خصصها اليونانيون لموسيقاهم، فهى التى تفسرالدور الأساسى الذىخصصوه لها فى تعليمهم ونظامهم السياسى • والقول بامكان احتلال فن الموســيقى مرة اخرى مثل هذه المكانة السامية فى الحياة العقلية والروحية عند أية أمة من الأمم موضع شك •

يتعذر تعريف معنى « الايثوس » باللغة الانجليزية ، وسوف يتسنى لنا فهمه بصورة أفضل لو راعينا اعتقاد اليونانيين شدة تاثير الموسيقى على الارادة ، وتمشيا مع ما قاله كتابهم : تتاثر الارادة بالموسيقى تاثيرا حاسما على ثلاثة وجوه • فهى قادرة على خلق حافز العمل وزيادة صلابة الكائن ، مثل قدرتها على اضعاف التوازن العقلى سواء بسواء ، واخيرا تستطيع الموسيقى تعطيل القوة المعتادة للارادة بحيث تسلب الفاعل كل وعى بافعاله •

ويعكس مذهب « الايثوس » ــ وكان افلاطون أعظم معبر عنه ــ روح المثل الأعلى للمدينة الكلاسيكية ــ المدينة كجمهورية اخلاقية اجتماعية وسياسية ــ فى أعمق صوره واحدها ، وفى اعتقاده بقدرة الموسيقى على السحر ــ كما تصورها البدائيون ــ والمساعدة على البرء من اية علة، لم تتضاءل‌هذه الخصائص الروحية الدينية للموســـيقى عند افلاطون ، وفى المثل الأعلى للمدينة عند اليونانيين ، وان كانت جوانبها الاخلاقية قد اكتسبت الصدارة ، وتراجعت الجوانب الطقوسية الى الوراء • ربما بدا مثل هذا المذهب ممثلا لنزعة تعنتية متعارضة مع التقدم ، لأن عنصر الالزام فيها قد تجاهل بكل وضوح الحرية الفنية لاستنباط النتائج النهائية من « القوانين » ، والأصح انها ليست متعارضة مع التقدم ، ولكنها تدل على التمسك بالينابيع القديمة • فنحن نرى فى تصلب افلاطون عودة ظهور قدامى الابطال العظام فى مقابل المذاهب المؤمنة بالنواحى الشكلية للموسيقى ومعانيها الرامية الى اللذة • ونشاهد مرة اخرى حرية أولئك الابطال القدامى : الحرية التى لا تعترف بأى قيود ، المنطلقة فى فضاء الكون واللانهائية • ويتحتم من أجل هذه الحرية القصوى تضحية كل حرية عابرة •

سلم افلاطون فى « الجمهورية » بالفكرة العامة التى ترى التربية البدنية والموسيقى عنصرين أساسيين فى التربية • ومع هذا فقد ابتعد افلاطون فى نقطتين عن هذه النظريات السائدة ، وتمشيا مع ما قاله : الموســـيقى ينبغى الا تتبع التربية البدنية ، بل يجب أن تسبقها وتسودها ، لأن الجسم لا يحدث سموا فى الروح ، وعلى العكس من ذلك ينبغى أن تعمل الروح على بناء الجسم • والرياضة البدنية تؤدى الى الفظاظة والغلظة ، ما لم تتهذب بالموسيقى • ومن جهة أخرى، تؤدى الموسيقى فى حالة الاستغناء عن الرياضة البدنية الى فتور الهمة وبلادة

النفس • ونصح أفلاطون بممارســـة جميع الاعمار للفن للاطمئنآن الى حدوث تأثير خيرا دائم للموسيقى • ولذا يجب تقسيم ابناء الجمهورية عن بكرة أبيهم الى مجموعات كبيرة • تحتوى المجموعة الأولى على الصبية ، والثانية على الشباب حتى ســـن الثلاثين • وتضـم المجموعة الثالثة من هم بين الثلاثين والســـــتين •

كان لأهل اركاديا قوانين وتعاليم وضـــعتها الدولة ونادت فيها بالتعليم الموسيقى الالزامى لكل مواطن حتى سن الثلاثين • والمفروض فى اسبرطة وطيبة وأثينا ان يتعلم الجميع عزف الاولوس ، كما كانت المشاركة فى الكورس من أهم الواجبات المفروضة على الشباب اليونانى • وتتبع دراســـة الغناء الكورالى الترتيب الزمنى والتاريخى اتباعا وثيقـــا • فهى تبدأ بأقدم تراتيل مدائح الآلهة والابطال ، وتنتهى بالموسيقى المعاصرة • لم يكن كل نوع من الموسيقى مقبولا لغايات التعليم ، واحتفظت بالصـــدارة الالحان ذات المقامات الدوريانية ، بعد ادراك جديتها وقيمتها فى بناء الخلق •

ودفع اتصاف الالتين الرئيسيتين بخصائص مختلفة (القيثارة بصـــوتها الناعم والاولوس بنغمها النفاذ) اليونانيين الى نسبة مميزات اخلاقية لكل منهما • وبالمثل نسبوا « ايثوس » أى مؤثر أخلاقى لكل مقام من المقامات ، فبدا بعضها فى نظرهم ملطفا وناقلا للعواطف النبيلة ، بينما بدا البعض الآخر مغريا بالعنف وله اثر اخلاقى سىء • ولما كانت الاسماء التى سميت بها المقامات المختلفة تحمل اسماء مختلف القبائل لذا يحتمل ان يكون « الايثوس » أو الصفة المميزة المنسوبة لكل مقام انعكاسا لخلق القبيلة • فلقد بدا ابنآء آسيا الجنوبيين فى نظر المهاجرين الشماليين من الدوريآنيين بصرامتهم واستقامتهم صفقاء مخنثين ، لاخلاق لهم • ومال هؤلاء الشماليون الى نسبة تأثيرات فاضلة مخلصة الى المقام الدوريانى ، بينما بدا المقام الفريجى فى نظرهم دالا على الشهوة والتهتك • وهكذا ظهر مذهب اخلاقى عن اثر الموسيقى القومى فى بناء خصال نافعة للدولة ، والآثار الهدامة للأخلاق التى تحدثها الموسيقى الأجنبية •

ربما بدا النشاط الموسيقى الفعلى للشعراء والدراميين مجرد شىء تقليدى نوعا ، وان كانت أهمية الموسيقى فى الحياة قد نمت باطراد ، وازدادت شيوعا فى سائر الانحاء ، وارتبطت فى ممارستها بالأحداث الكبرى ذات الأهمية القومية • كانت منجزات الموسيقى تقدم مثل العروض الرياضية فى شكل المباريات التى عرفت عن اليونانيين فى مناسبات «الاجون » • ويضم الاجون مباريات رياضية وسباقا للعربات والخيول ومباريات موسيقية وادبية تقدم وسط مظاهر فخيمة • وأقـدم الاجونات هى أجونات الرياضـــة التى تحولت فيما بعد الى المباريات

الاوليمبية • وفى القرن السادس ق٠م٠ ، ظهرت « الاجونات » الدنيزوسية التى سبقت الدراما بمعناها الصحيح • والظاهر أن « أجونات » الشعر – ويتلى فيها ملاحم شعرية – قد نشأت عند الايونيين ، وان كان الاسبرطيون قد رحبوا بها فيما بعد ، وبدأ ظهور «الاجونات» الموسيقية والاوركسترية – مهرجانات الموسيقى والرقص – فى المناطق الكريتية والدوريانية ، ثم انتشرت فيما بعد فى باقى انحاء شبه الجزيرة • وابتداء من القرن الرابع ، ظهر فى الاجونات الموسيقية نوعان رئيسيان : أجونات من المشاهد ، وتعرض فيها روايات للمسرح أو للمجموعة ، والاجونات « النتميليك » – وأسمها مأخوذ عن اسم المحراب الديونيزوسى القائم فى منتصف المسرح – وتضم كل أنواع الأغانى والموسيقى التى يمكن تخيلها •و ساعدت شعبية « الاجالنات » الموسيقية على خلق جمعيات و « اتحادات » للفنانين فى العهد الهللينستى « كاتحاد الفنانين الديونيزوسيين على سبيل المثال • وتتكبد نفقات المهرجانات الحكومات والجمعيات المختلفة والحكام ، أو ربما المواطنون المشبعون بالروح العامة • وتضمنت البرامج – كما يحدث فى العصر الحالى – مؤلفات قديمة وحديثة • وبعد الظافر فى أى « أجون » موسيقى ، كنظيره فى الرياضة ، بطلا قوميا •

يرجع استخدام الموسيقى فى العمليات الحربية الى أصل بعيد كالحرب ذاتها ، وقامت بدور هام فى معارك اليونان القديمة ، واحتلت «الاولوس» الصدارة بين كل الآلات • وزودنا « هيرودوت » و «بلوتارك » و «توكوديدس » و «سيليوس» بمعلومات وفيرة عن هذه الموسيقى العسكرية • فلقد رووا لنا كيف غزا الملك الليدى « الياتيس » اقليم مليزيا على نغمات الاولوس ، وغيرها من الآلات واقتحم الكريتيون واللقدمونيون ميدان الوغى بمصاحبة الاولوس • وتحدث بلوتارك عن اللقدمونيين بوجه خاص (الموسيقى ٢٦) ، ولاحظ كيف كانوا يعزفون « أغنية كاستور » قبل اقدامهم على الهجوم ، وروى بلوتارك لنا أيضا فى سيرته عن ليقورجوس (٢١ – ٢٢) كيف شاهد هذا الحاكم اثناء رحلته الى كريت بعض العادات الطريفة ، المستحدثة ، وادخلها فى بلاده بمجرد عودته الى اسبارطة • والظلمات مازالت تحيط بشخصية اكزينوفون • وما زلنا غير متيقنين من صحة وجوده فى التاريخ ، الا أن هناك رواية تنسب اليه ، ويقال فيها أن اللاكيدمونيين هم الذين استعملوا الاولوس كنفير حرب • ولا حظ أن ليقورجوس هو الذى ادخلها فى الجيوش الاسبرطية • لم يكن استعمال الاولوس أمرا عرضيا عابرا بأى حال ، فقد كان له فى الحياة اليونانية دور محدد على أكمل وجه • فكان الجنود يسيرون الى المعركة على نغمات الاولوس ، حتى يحتفظوا بنظام صفوفهم • وكان عازفو الاولوس يوزعون على النقاط الاستراتيجية • ويعزف عازف الاولوس « مقدمة » قبل المعركة ، يقال انها تساعد الجنود على التحفز للقتال ، بينما يعزف ما يدعى « بأغنية كاستور » كاشارة لبدء القتال •

علم الموسيقى

من المستطاع الاعتماد على الاعداد فى التعبير عن المتوافقات والنسب التى تلعب دورا هاما فى الموسيقى • وبدت الموسيقى فى نظر العقلية اليونانية جزءا من فلسفة الرياضة • واعتقد الفيثاغوريون ، الرواد الذين مهدوا ، لرسل و « ادنجتون » و «اينشتين » ، بأن الرياضة ترادف الفلسفة • وبعبارة أخرى يمكن القول ان النظرية الرياضية فى الهارمونية قد بدت كجزء من نظرية عامة فى هارمونية الكون • ويتفق اتباع فيثاغورس مع الكتاب غير الفيثاغوريين فى نسبة اكتشاف القوانين العددية للهارمونية للفيلسوف العظيم ، كما يجمعون على الثناء على أهمية هذا الاكتشاف •

وصادفت النظرية العامة للنسب والعلاقات المتناسبة دعامة مؤيدة لها فى السطوح والأحجام والأبعاد فى فن العمارة • ولم يتردد اليونانيون فى اضافة المتضايفات الموسيقية الى هذه المتضايفات ، وارتقوا الى أكبر حد بالنظرية الميتافيزيقية للأعداد ، والظواهر المترتبة على الاعداد : الأبعاد والايقاع والشكل • وربما تساءلنا الم يحاول المهندسون اليونانيون الذين لم يترددوا فى اكتشاف أشد المتوافقات العددية خفاء ان يضمنوا فى تصميماتهم ـ بالاضافة الى السيمتريات والتناسبات المكانية البحتة ـ القواعد الرياضية المستخلصة من العلاقة المتوافقة بين العمارة والموسيقى • ولقد تحدث عرضا ميتروفيوس أعظم الثقات الذين يمكننا الإعتماد عليهم فى مسائل العمارة القديمة ، عما يعرفه عن النظرية الرياضية للمقام الدياتونى ، واستشهد بارسطوكسينوس من تارينتوم • ودرس باحث فى اليونانيات من معاصرينا : اتاناسيوس جيورجياديس أبعاد المعابد اليونانية ، ونسبها ، وفقا لهذه النظرة ، وكشف كتابه « التوافق فى تصميم العمارة » عن وجود صلة وثيقة بين طريقة ترتيب الأعمدة وعناصر السلم الفيثاغورى •

كثيرا ما انحرف الفيثاغوريون الى ما يصح اعتباره بغيبيات العدد ، وان كانت نظريتهم الموسيقية قد اتبعت قواعد علمية فى مشاهداتها • وتعد نتائجهم المعتمدة على طول الاوتار وعدد الذبذبات أساسا للعلم الحديث للسمعيات • وأعظم دعامة اعتمد عليها العلم الموسيقى اليونانى مستمدة من ارسطو الذى لم تكن نظرته الى الموسيقى ممثلة لنظرة الفنان اليها ، كما هو الحال عند استاذه أفلاطون ، بقدر ما كانت ممثلة لنظرة العالم الباحث • وتقترب كتابات ارسطو عن الموسيقى من صورة المذهب المستقل فى الجماليات • فهى لا تستند الى اية عناصر من خارج الموسيقى • وجاءت نظرة المفكر الكلية الشاملة متوافقة مع مذهبه القائم على العلم والتجربة ، مؤيدة لدور الموسيقى فى التطهير (الكاثاراسيس) • ونهض المشاءون ، اتباع ارسطو ، بعلم الموسيقى ، وبلغوا به الذروة ، ومع شح معرفتنا ببعض اتباعه البارزين ، الا أننا نعرف ان

ثيوفراسطوس (٣٧٢ ق·م· ـ ٢٨٧ ق·م·) كان يعارض فكرة نسبة أى تأثيرات طبية للموسيقى ، كما اننا نعرف العمل التاريخى الذى كتبه هيراقليديس، وحفظه بلوتارك فى صورة مختصرة ، ونحن اكثر توفيقا فى معرفتنا بأشهر باحثى العصر القديم : ارسطوكسينوس من تارينتوم (القرن الرابع) الذى سماه هوراس بالموسيقى والفيلسوف معا musicum idenque philosophus ، والذى ظل يتمتع بشهرة كبيرة حتى القرن التاسع عشر مما حث « بيك » الباحث الكلاسيكى العظيم على تسميته بالمؤلف الاعظم summus auctor

لم يكن ثيوافراسطوس من أصحاب الشخصيات كجذابة ، وبدا فى نظر اقرانه محبا للشجار حسودا شريرا ، وان كان يمثل باعتباره عالما وباحثا علميا قمة العلم الموسيقى الكلاسيكى · وبوصفه فيلسوفا يونانيا نظر لموسيقى من ناحية التربية والسياسة ، ومن هنا فانه عنى عناية فائقة بمذهب «الايثوس» ونستطيع ان ندرك فى كتاباته نظرة العالم الطبيعى الصميم · فلقد اتجه اتجاها معارضا للتأملات الفيثاغورية المعتمدة على الرياضة والعدد ، ودرس النغمات الموسيقية تبعا لقاعدة فزيائية اكوستيكية · وهو ليس عالما فزيائيا فحسب ، اذ يصح اعتباره أول من عنى بسيكلوجية الموسيقى وجمالياتها ، لأنه تجاوز مسألة أصل الصوت ، وبحث فى مشكلات ادراك الأذن البشرية له ·

آخر مرحلة فى الموسيقى الكلاسيكية

تنطبق القواعد التى اثرت فى تقدم الفنون والآداب اليونانية فى العصر التالى انطباقا كاملا على الموسيقى ، كان هذا العصر الذى تساوى عنده الولع بالتفاهات والاغراق فى الاحلام بالمبدعات الشامخة ، عصرا عظيما ، لأنه سعى بوعى لسن قواعد الاصلاح ، ولاعادة احياء الفن ، فبشر بغايات جديدة وبمهام جديدة وبحلول جديدة · قال تيموتيوس : «انني لا اتغنى بكل ما هو عتيق فالجديد مفضل عندى · ان من يسود اليوم هو زوس رب الأرباب الفتى · اما كرونوس فهو رب الماضى · فالى الجحيم أيتها الموزا العجوز » · وتعرض موسيقى العصر علامات أوفر تناظر روح العصر أكثر من موسيقات العصر الغابر ·

أهم نموذجين للجمع بين الموسيقى والشعر هما « النومس » الجديد و « الديترامب » الجديد ، كما قدمها الشعراء الموسيقيون فرينيس وتيموتيوس وفيلوكسينوس بوليدوس (من القرن الخامس الى الرابع) · ويتبين ما حدث من اختلاف فى تقدير مكانة الموسيقى ، وأهميتها ، من التغير الذى حدث فى مراتب الآلات · فلقد تنازلت القيثارة عن الصدارة للاولوس ، ولم يعد اسم عازف الاولوس يذكر فى (قائمة الدرامات المصحوبة بالتواريخ والأسماء) فحسب ولكن اسمه قد اصبح فى نهاية الأمر يوضع قبل اسم الشاعر ، وهذا يعنى الاعتراف

بالموسيقى كفن مستقل · وثمة تشابه مثير للدهشة بين عصر الفرتيوزية فى القرن العشرين وهذه الشعبية المفاجئة للبراعة فى عزف الآلات فى القرنين الخامس والرابع ق·م· واختفت الالحان الهادئة البسيطة · واكتشف النقاد المعاصرون زيادة ازدحام الالحان بالحليات ، وكثرة تغير المقامات ، وصخب منجزات الآلات، وثقلها · صحيح ان هناك منذ عهد باكر محاولات ملحوظة لتحرير الموسيقى ، عنى بها حتى أوربيد نفسه ، ولكن الفلاسفة والكتاب لم ينظروا للمستحدثات بعين الرضا والارتياح ، ورأى فيها ارسطوكسينوس انحطاطا صريحا ، وبعد التناسق الذى ساد فى العهود السالفة فى اســـتعمال الآلات ، ظهر الآن نوع مركب من الموسيقى لا يختلف عن مجموعتنا المعاصـــــرة للآلات · ففيها نايات ومزامير وكنارات وصاجات ، وشتى الأنواع الأخرى التى تستعمل فى الأداء الموسيقى · ورأى المحافظون فى هذا التجديد اضطرابا وحشيا ، أو على حد رأيهم : انحطاطا لفن سام عريق ·

علينا ان نبدأ بالكلام عن تيموفيوس الشهير من ميلتوس (٤٤٦ ــ ٣٥٧) · كانت « ديترامباته » و « نوماته » مطولة حافلة بالزوائد ، أما الحانه الممتعة الخفيفة فكانت مصممة للتسبيح بحمد الفن الأقدم ، وجلاله · ونجحت «نوماته» فى خلق ثراء فى اللون لم يسبق معرفته من قبل ، أثار دهشة عامة حتى عند نقاده ، ورحب به الجمهور المبهور ترحيبا حارا · أما المفكرون الحذرون فأعربوا عن معارضتهم لذلك · ورأى أفلاطون وأرسطو فى هذه الموسيقى اساءة ضارة · ففيها انتهاك بلا مبرر للقواعد التى وضعتها الدولة · وقابل الأدباء الفن الجديد باللوم والترحيب معا · فشن ارسطوفان فى كوميدياته حملة قاسية ضد الاتجاه الجديد فى الموسيقى ، لأنه زين بالحليات الموسيقى العريقة الرصـــينة · وندد فيروقراطس مؤلف الكوميديا علنا « بموسيقى المستقبل هذه » عندما أظهر الموزا فى صورة عذراء هتك عرضها · على ان تيموتيوس موسيقى المستقبل قد خلق مدرسة جديدة ، انضم اليها ميلانبيدس وكريكسوس وفرنس لاســـتغلال الامكانات الكامنة فى التيار الجديد ·

يتعلم المؤرخ بتأثير خبرته الا يتقبل المعلومات التاريخية كما ترد على لسان المحافظين · فواضح ان الاصلاحات قد استحدثت أشياء جديدة كلية · وكل جديد يلقى على الدوام عـــداء من الأغلبية · وفوق كل ذلك ، فاننا لن نخفق فى تقدير ما حدث من تحرر واضح لموسيقى · وعلينا ان نعتبر ذلك نتيجة لتيار تقـــدمى ·

لم يعد بوسعنا بعد بلوغ هذه النقطة القول بحدوث تقدم حق · ان ما حدث لم يكن ظاهرة منعزلة ، اقتصرت على عالم الموسيقى ، بل كان وراءها أسباب عامة فى الحياة الفكرية اليونانية ، بعد أن قضى القرن الذى سبق ميلاد المسيح

على النزعة الاستقلالية لليونان الهللينيستية • وبعد ان فقدت العبقرية اليونانية حوافزها اتجهت الى العتاقة وتقليد الكلاسيكية التى سادت فى فترات ردود الفعل بين الفينة والأخرى ، حتى نهاية العالم القديم ، وثمة اتجاه من أقوى الاتجاهات فى الأدب والنحت ظهر فى القرنين الثانى والثالث بعد الميلاد • ومن بين الآثار الموسـيقية الفعلية القليلة من العصـر القديم التى حفظت للاخلاف ، ترتيلان لزوميدس ظهرا فى هذا العصر الأخير • وجدير بالذكر أنهما يتميزان ببسـاطة مثيرة متعارضة مع الاتجاه المحـافظ العام فى الفن والأدب ، لأن روحها العتيقـة القوية غير متناسبة مع الممارسة الموسيقية للعصر ، ومن المستطاع ادراك أكمل تغير حدث فى مكانة الموسيقى وأهميتها فى آخر نوع درامى عظيم فى العصـر القديم « البانتوميم » • ففيه غدت النظرة الشاعرية ثانوية ، وانتقلت الأهمية الى الرقص والموسيقى •

وبعد اطلاعنا على الأمثلة الموسيقية الفعلية الأولى الميسورة لنا ، يمكننا استخلاص نتائج محددة عن القواعد المتبعة فى بناء اللحن والايقاع • الظاهر أن نبرات اللغة اليونانية ــ قبل العصر المسيحى ــ قد أثرت تأثيرا ملحوظا على طبقة الصوت الموسيقى المصاحب لها ، واذا توخينا الدقة قلنا أنه كانت تراعى عدم زيادة طبقة أى صوت موسيقى فى أى مقطع من الكلمة على طبقة المقطع الحامل للنبر ، كما كانت النبرة المخففة التى تستعمل فى المقطع الأخير من الكلمات تعطى نغمة موسيقية ذات طبقة اخفض من المقطع الحـامل للنبر فى الكلمات التالية • لم تستمر الآثار الموسيقية التى ترجع الى القرن الثانى الميلادى وما بعد ذلك فى اتباع هذه القواعد • ومن ذلك يتبين حدوث تحول فى النبرة الموسيقية، وأنها قد أصبحت مماثلة لنبرتنا الديناميية الحالية •

نستطيع اسـتخلاص نتائج هامة أخرى من فحص بردية أوكسيرنخوس السالفة الذكر ، التى احتوت على شـذرات من ترتيل مسـيحى يرجع الى القرن الثالث الميلادى • وتمثل هذه الشذرة مقطوعة غنائية خالصة ، وتعد وثيقة فذة رغم قصرها • فهى مصدرنا الموسيقى الفعلى الوحيد لتصوير مرحلة الانتقال من موسيقى اليونان القديمة الى موسيقى اليونان المسيحية • واستمر وجود خصائص من الموسيقى الكلاسيكية فى هذه المقطوعة أيضـا • فايقاعها بالمثل مبنى على طول المقاطع ، أن هذا يزودنا بدليل قيم على مدى تعقد الموسيقى فى بداية المسيحية • واذا كانت المصادر الأدبية الأخرى قد بينت ما حدث من امتزاج للمؤثرات المختلفة ، فان هذه البردية قد أكدت لنا الفرض القائل بحلول نماذج من أسمى نوع من الممارسة الموسيقية القديمة محل الأغانى العبرانية كما كان يغنيها المسيحيون الاوائل ، وحدث هذا بمجرد التقاء العالم المسيحى بالحضـارة اليونانية •

الفصــــل الثانى

بيزنطـــة

الموسيقى فى العالم المسيحى الشرقى

يدفعنا التسلسل المنطقى لتاريخ موسيقى الحضارة الغربية الى الكلام عن الامبراطورية الرومانية وبداية العالم المسيحى • ولعله من المستحسن ان نبدأ الكلام عن موسيقى الامبراطورية الرومانية الشرقية فى بيزنطة حتى وأن عنى هذا الاضطرار الى التوغل بقدر كبير فى العصور الوسطى •

أدى الجمع المتوافق بين «الافلاطونية الجديدة » و «الفيثاغورية الجديدة » بالاشتراك مع الاتجاهات الجديدة المنبعثة من فلسطين الى ظهور مذهب فلسفى جديد • وتصاعدت من هذا المذهب معتقدات ميتافزيقية غريبة ، وبخاصة فى مناطق الصراع بين الحضارتين السورية والمصرية ، وترتب على مشاحناتهما فى بعض الحالات ظهور طوائف دينية جديدة •

بزغت فى هذا الجو أقدم أناشيد الشعر المسيحى التى شقت طريقها الى دوائر الحضارة فى سوريا وفلسطين ، ما لبثت ان خضعت للحضارة اليونانية ، ثم انتقل فيما بعد الشعر المسيحى والموسيقى المسيحية الى الغرب حيث تعرضا تسع اشارات أساسية • ويكفى ذكر اثنين من هذه الاشارات ، مازالتا مستعملتين العصور الوسطى لاهوت غربى وطقوس غربية وموسيقى غربية •

لن نحاول فحص المهام الأولية لهذه الموسيقى السورية المصرية البيزنطية بعد ان اختفت فى غياهب السحر والتعاويذ • ويكفى القول بأن الدور الأصلى للموسيقى فى عصور ما قبل التاريخ – التعاويذ والسحر واستحضار الجن – قد ظل باقيا فيها أمدا طويلا ، وان بعض مظاهرها قد اتخذ شكلا نمطيا ، وأصبح من العلامات المميزة للطقوس المسيحية • ومن المراسم المعروفة فى العالم المسيحى فى عصرنا الحالى قيام الكاهن بانشاد أحد المزامير اثناء رش الماء المقدس على المذبح وجموع المصلين قبل ابتدائه لاحتفال القداس • وتبدو لنا هذه الظاهرة مجرد شعائر طقوسية • أما كهنة انطاكية فكانوا يعتقدون عند قيامهم بالشىء ذاته ان الشيطان يهاب موسيقى الكنيسة ، وبخاصة عندما يتكلم « بازيل » عن أرواح الشياطين التى تستطيع الموسيقى مطاردتها •

تركز العالم المسيحى الشرقى حول بيزنطة ـ التى أعيد تسميتها بروما الجديدة وعرفت بعد ذلك فى سائر الانحاء باسم القسطنطينية ـ وظلت عاصمة الامبراطورية هذه موطن ازدهار للفن والأدب زهاء الف سنة • وبالنظر الى استمرار الحرب بين اجزاء الامبراطورية ، بلا انقطاع تقريبا ، حتى سقطت القسطنطينية آخر الأمر فى قبضة الاتراك سنة ١٤٥٣ ، فقد كنا على استعداد للاعتقاد بتعرض الحضارة البيزنطية الى التدهور المستمر • ومع هذا فلو تأملنا تاريخ الامبراطورية الرومانية الشرقية سيتبين لنا الضآلة النسبية لما عانته أهم ربوعها ـ وبخاصة العاصمة ذاتها ـ من أوصاب الحرب المستمرة ، وأنها قد استطاعت على عكس ذلك انشاء حياة روحية وفنية من أسمى نوع •

طالما ساد الاعتقاد بأن الفن البيزنطى استمرار متدهور للفن اليونانى الكلاسيكى سيتعذر الاهتداء الى أى فهم حقيقى لطبيعته • والقسطنطينية غدت بعد توطدها مركزحضارة مختلطة للامبراطورية الرومانية، ودعامة هذه الحضارة هو التراث الكلاسيكى والتراث والفن البيزنطى فى صورة مختلفة اختلافا محددا عن العصر القديم • وفى القرون التى أعقبت سقوط الدولة الرومانية الغربية ، ظلت الفنون حية فى بيزنطة ، وقدر لها فيما بعد أن تنقل الى الغرب ما ورثته من تراث كلاسيكى ، بالاضافة الى طابعها المميز •

تتماثل استحالة تقديم خلاصة شاملة عامة للموسيقى البيزنطية مع استحالة تقديم خلاصة مماثلة عن الموسيقى اليونانية الكلاسيكية • ونحن نعرف الكثير عن بعض مراحل الموسيقى البيزنطية ، لأن الفن الذى نصادفه فيها مازال حيا ، أما المراحل الأخرى فأسطورية ، كممارسة الموسيقى فى العصر الهوميرى سواء بسواء ، وعلى غرار ما اتبعناه عند الكلام عن الموسيقى القديمة ، ينبغى ان نستبعد أى حديث عن الموسيقى الشعبية لافتقارنا الكامل الى ما يدلنا عليها ، بل وربما ذهبنا الى ما هو أبعد من ذلك ، فعلينا ان نتجنب أى حديث عن أى موسيقى دنيوية غير دينية • ومن المعقول للغاية افتراض وجود نوع ما من الموسيقى الدنيوية كان يمارس فى العالم البيزنطى ، حتى اذا لم يتوافر أى دليل عليه • وليست هذه نتيجة لأية مصادفة بحتة ، ولكنها نتيجة منطقية للدور الجديد الذى أصبحت الموسيقى تقوم به فى الحياة الروحية لليونانيين المسيحيين ، بعد اختلاف نظرتهم اختلافا أساسيا عن معتقدات اسلافهم الوثنيين • لم تعد الموسيقى عاملا لا غنى عنه فى الحياة الروحية السامية للفرد • ولم تعد بين الرموز التى تعتز بها الدولة ، فتوقفت عن الهام رجال الدولة والحكام والفلاسفة والفنانين ، وعن دفعهم لتركيز اهتمامهم وعنايتهم على ممارستها ، فلقد اتخذت الكنيسة الزعامة الروحية والعقلية فى عالم المسيحيين

اليونانيين الجديد هذا ، ووقع الجانب الدنيوى من الموسيقى الكلاسيكية القديمة ضحية لمبادئها العلوية ، وأصبحت الموسيقى الدنيوية تلعب دورا متواضعا فى هذا الوضع الجديد ، الى حد أن لم يعد ذكرها يظهر ضمن شخوص المسرح • ومع هذا فقد ادركت الكنيسة أهمية الموسيقى ، وامكان تكييفها بحيث تناسب غايتها وأهدافها ، فاستولت عليها ، ومنحتها دورا عظيما يتناسب مع طابعها •

كانت الموسيقى البيزنطية موسيقى كنسية، وبذلك أصبح لها دور وثيق الارتباط بمصير الكنيسة ذاتها لا يخضع لأى تغير فى الزمان ، أى أصبح فوق كل زمان ، ومن ثم فعلينا الا ندهش اذا رأينا «عصر» الموسيقى البيزنطية قد استمر أمدا طويلا • والواقع ان هذه الموسيقى لم تكتمل الا فى القرن التاسع عشر • ونحن نرى فى بداية هذا العصر ـ الذى استمر ألف وستمائة سنة ـ كما تشهد بذلك بردية أوكسيرنخوس Oxyrnchus ـ اعتماد الموسيقى البيزنطية على الموسيقى القديمة كما اعتمد فى العصر الحديث على الموسيقى الأوروبية المعاصرة • أما فى القرون الخمسة عشر التى تفصل بين العهدين ـ أى بين القرنين الرابع والتاسع عشر ـ فكان ابداعها يتحقق فى نطاق الحدود الصارمة التى فرضتها عليها الحياة البيزنطية ، ولها أسلوب وأصول مميزة فى الممارسة الموسيقية • والروح التى عرفت عن عقلية العصر الوسيط مسئولة عن التيار المتخلف المصطنع الذى اعترض طريق التقدم الفنى الراسخ المتواصل لهذه الموسيقى • ومن حسن الحظ ان هذا التخلف مقصور بوجه خاص على الكتابات النظرية ، وقد يلقى ممثلو الموسيقوجرافيا البيزنطية من أمثال سويداس (من القرن العاشر) وميشيل بيسيللوس (القرن الحادى عشر) وبرينيوس (القرن الثانى عشر) وباخيميريس (القرن الثالث عشر) بعض نظرات عابرة على موسيقى عصورهم ، ولكن نشاطهم الأساسى قد تركز على اعادة اكتشاف المذهب الموسيقى القديم • وهذا يفسر سر عجز الموسيقى البيزنطية عن اخراج أى علم موسيقى مستقل يقارن بعلم القدم • هذه الحقيقة مسئولة عما يواجه الموسيقولوجى وعالم الآثار المعنى بالفن البيزنطى من تعقيد لا ينتهى عند حد •

تعرض لنا الكلمات والنغمات القليلة التى تضمنتها المخلفات الباقية من بردية أوكسيرنخوس دليلا قيما لاثبات الاتصال غير المنقطع بين الحضارة القديمة والحضارة اليونانية المسيحية • فهى تثبت ترحيب أهل العلم من اليونانيين المسيحيين بالطريقة الموسيقية عند أسلافهم ، واتباعهم لها ، ومع هذا فهذه هى الوثيقة الوحيدة المتوافرة لنا • فاذا اتخذناها نموذجا ، أمكنا تخيل حال التراتيل التى كانت تغنى عند الطوائف المسيحية فى المدن المصرية الكبرى • ويدعم نظرتنا الأمثلة المشابهة فى الفنون التشكيلية البيزنطية الباكرة التى تكشف

على تأثير هلينستى واضح • الا أن علينا الا نتناسى وان نتذكر الأصول الشرقية المسيحية التى انحدرت منها وتراثها والعبرانية ، لو توخينا الدقة • وعلى هذا تكون التراتيل والأناشيد المسيحية الاولى منقولة عن الطقوس اليهودية ، أو كانت تقليدا مباشرا لها • واعترف بهذه الحقيقة مار بولس ، وبلين الأصغر • ولسوء الحظ علينا الاكتفاء بهذه الاشـــارات ، فلا وجود لأى وثائق فعليه بين أيدينا تستطيع توضيح التراث الشرقى توضيحا دقيقا •

أما بالنسبة للتراث الكلاسيكي – وليس لدينا أكثر من وثيقة موســيقية واحدة من آثاره – فاننا نعرف من مصادرنا الأدبية كيف استوعبت الحضارة البيزنطية الباكرة الى جانب الموسيقى الرصـــينة التى جاء ذكرها فى بردية أوكسيرنخوس قدرا كبيرا من الموسيقى الدنيوية الأخف وزنا ، بل والتافهة • ويقال أن آريوس زعيم أقوى طائفة من الهراطقة المارقين قد تمكن من تسريب معتقداته الى نفوس الناس من خلال الاغانى والحانها المنقولة عن المســرح والحانات والسفن • فلا عجب اذن اذا وقف الأنصـــار الغيورون للكنيســة الأورثوذكسية – كالنساك والرهبان فى الصحارى – موقف المعارضة للموسيقى •

وتمشيا مع الاتجاه السلفى فى الأدب ، ومع الاهتمام العام بالمشــكلات اللاهوتية الذى أدى الى استبعاد موضوعات الدنيا والحياة اليومية ، اختفت الموسيقى الدنيوية اختفاء كاملا من وثائقنا • واستمرت الموسيقى الكنائسية فى البقاء ، وانضم اليها فن جديد المولد اســتحدثه الاباطرة عندما أصــبحت القسطنطينية حاضرة الامبراطورية وكعبتها • وهو موسيقى سامية وقورة ذات طابع شبه دينى ، يمكننا تسميتها بموسيقى « البلاط » واعترفت حواضر الفكر الشرقى الكبرى : أورشليم والاسكندرية وانطاكية – والعاصمة نفسها فيما بعد – بالموسيقى – أو بمعنى أصح بالغناء –كجزء مكمل للطقوس • واستعاضوا عن الغناء البدائى لجموع المصلين بالكورس (من الصبية عادة ، وان كان مختلطا فى بعض الاحيان ، يتألف من صبية ورجال يغنون غناء انتيفونيا – تقابليا) وعازفين منفردين • وهكذا رفعوا الموسيقى الى مرتبة الفن •

ومزامير مرحلة الانتقال ذات طابع أقرب الى البساطة • ويغنى الكورس متبعا نصوص الكتاب المقدس فاصلا يسمى بالتروباريون troparion ولكن ما لبثت التروباريون ان تحولت الى مقطوعة مستقلة عن المزمور لها نص ولحن مستقلان • ومع هذا فلم يكن هذا الاجراء اختراعا يونانيا ، ولكنه تكييف لممارسة نشأت فى الشرق ، أو فى سوريا على وجه التحديد • وبذلك ورث المســيحيون اليونانيون مؤثرات حضــارية شــرقية • وهذه حقيقة تميز بها التقدم التالى للحضارة البزنطية ، ومن هنا هيمنت المؤثرات الشرقية على عالم الموسيقى ،

واختفت التقاليد الموسيقية الهلينيستية من طقوس الكنيسة وحفلات البلاط ، وحل محل الطقوس القديمة فى القداس نوعان أساسيان من القداس ، قام باستحداثهما القديس باثيل الأكبر والقديس يوحنا فم الذهب (خريزوستوم) (والاثنان من القرن الرابع) • والنوع الأول خاص بطقوس السنة الجديدة ، وبعض أيام مقدسة أخرى • أما النوع الآخر فيخص القداســات التى تغنى فى أيام الاحاد والمواسم العادية • استمر هذا النوعان من الطقوس بلا تغير لعدة قرون عند اليونانيين ، وكذلك فى كل غرب آسيا وشمال أفريقيا وشرق أوروبا (عند السلافيين بخاصة) ، أى عند الشعوب التى رحبت بالشعائر اليونانية • وحدثت بعض تغيرات طفيفة فى الطقوس بعد ذلك بعدة قرون ـ كالتى حدثت فى بداية القرن السادس عشر نتيجة لتاثير بسيط من الترك ، وخلال القرنين الآخيرين عندما تاثرت بالموسيقى الاوروبية الغربية بعض الشىء ـ ولكن أساس هذه الموسيقى القديمة ظلا راســخا •

مقارنة بين موسيقى اليونان القديمة وموسيقى بيزنطة

ان عقد مقارنة بين موسيقى اليونان القديمة وموسيقى بيزنطة الوسيطة لا يخلو من فائدة • فأولا غلب على الموسيقيين طابع الغناء ، ولكن بينما نهضت موسيقى اليونان القديمة من البداية بنوع من موسيقى الآلات ، وابتدعت نظاما خاصـــا لتدوينها ، لم تشجع الموسيقى البيزنطية بالمرة ظهور موسيقى للآلات • وعهد هذا الفرعان الكبيران من موسيقى اليونان بموسيقاهما للآلات الى آلات أساسية قليلة • فاعتمدت اليونان ـ كما رأينا ـ على آلتين أساسيتين : الاولوس والكنارة • أما البيزنطيون فقد جعلوا استخدامهم المحدود للآلات من حظ آلة واحدة : الارغن، التى لم تظهر فى موسيقاهم الكنائسية ، بل فيما أسميناه موســيقى البلاط • واختفت القيثارة والاولوس اللتان صحبتا المنجزات الموســيقية كلها فى العهد الهلينستى لليونان ، بعد ان قضى مجمع لاودقيا على المســرح والبانتوميم والموسيقى الفرتيوزية • والأرغن كالاولوس منقول عن الشرق • ويتبين من النصب التشكيلية ، وبخاصة من النقوش البارزة ان الارغن كان معروفا فى الغرب قبل قيام قسطنطين كوبرونيموس الامبراطور البيزنطى باهداء واحد الى بيبان ملك الفرنجة فى القرن الثامن • كان الارغن يصحب الالحان التى كانت تغنى فى احتفالات البلاط ، أما أهميته فلا تقارن بأهمية الاولوس •

كانت الموسيقى البيزنطية أكثر من الموسيقى اليونانية اقتصاراً على الغناء، كما كانت أوثق ارتباطا بالنص ، وخضوعا له • هنا أيضا نلحظ تشابها بين الموسيقتين القديمة والبيزنطية • ولكن من المفارقات ـ كما قد يبدو ـ ان يعتمد

على هذا التشابه ذاته ما بينهما من فروق واضحة · فالعلامة المميزة لموسيقى اليونان القديمة هى النبرات الموسيقية للغة والنظام الايقاعى للشعر · واختلفت الموسيقى البيزنطية عن الموسيقى اليونانية بعد حدوث تغير فى هاتين الخاصتين الأساسيتين · ففى القرون الاولى التى أعقبت مولد المسيح ، أفسحت النبرات الموسيقية للغة اليونانية المجال أمام نظام مألوف لنا معتمد على الشدات والنبرات الدينامية : المقاطع الطويلة فيه وقف على المقاطع المنبرة ، أما باقى المقاطـــع بأطوالها المختلفة فقد اعتبرت قصيرة، وأدى ذلك الى القضاء على النظام الايقاعى المعتمد على طول المقاطع ، ولم يعد فى الموسيقى البيزنطية قياس لطول المقاطع ، وأصبح من الضرورى حصر المقاطع · فلم تعد صيغة الايقاع البيزنطية الرموز ب ــ ، ــ ب ، ب ب ــ ب الخ ·· ولـــكنها أصـــبحت ا ··· ، ا ···) الخ · ونقل البيزنطيون هذه القاعدة الفنية الجديدة المعتمدة على النبرات وعدد المقاطع من أساتذتهم السوريين ·

ان بعض الخلاصات الهامة للموسيقى اليونانية الكلاسيكية سـجلت فى العصـــور البيزنطية ، ان لم تكن فى أراضى بيزنطة ذاتها (البيبوس فى القرن الرابع ، وبوتيوس فى القرنين الخامس والسادس) · وبرغم هذا فقد اختفى النظام الموسيقى لليونان القديمة تحت ضغط الميول الشرقية ، واختفت معه طريقة تدوينه، وبذلك ظهرت مبادىء جديدة فى الموسيقى والتدوين تدل على انتمائها الى أصل شـــــرقى ·

هناك تشابه بين القيمة الاجتماعية الكبيرة التى نسبتها اليونان القديمة للموســيقى وسمو الطابع العام الوقور للموسيقى البيزنطية التى كانت تعزف فى مناسبات الطقوس الكنســـية واحتفالات البلاد · والدور الذى كانت تؤديه الموسيقى معروف الى أبعد حد ، وكتاب « المراسم » لقسطنطين بورفيروجنتوس (القرن العاشر) ووصف الرحالين تقدم مادة يمكن بها اعادة انشاء موسيقى القصور ·· ففيها يظهر الكورس المزدوج وهو يمثل هنا الحزبين الســـاسيين الرئيســـيين : الزرق والخضـــر اللذين يقدـــمان أغانيهما بالتناوب · ومن الملامح الشرقية التى لا تخفى أداء الكورس وراء الستائر · والموسيقى ، ككل موسيقى شرقية خالية من الهارمونية ، وليست بوليفونية · والأرغن هو الآلة الوحيدة المستعملة فى الاصطحاب · (وتحدث الرحالون عن وجود آلات من الأرغن مصنوعة من الفضة والذهب) ، على ان معرفتنا بطبيعة الاصطحاب عندهم لا تختلف فى قصورها عن معرفتنا بمصاحبات القيثارة عند اليونانيين وتشترك الموسيقى اشتراكا مناسبا فى الاحتفالات والاجتماعات العائلية والعامة والافراح · وكان البيزنطيون شـــغوفين بوجه خاص باســـتعراض تنظيماتهم

الموسيقية أمام الزوار الأجانب من الأجناس الادنى حضارة • ونهض صـــناع الآلات الموســيقية البيزنطيون بفنهم وارتقى على أيديهم ، وأصـــبح له مكانة مرموقة • وزها العرش الامبراطورى بما لديه من آلات موسيقية ذاتية الحركة ، أثارت الاعجاب العميق لدى الضيوف الأدنى حضارة والسفراء • فكانت توضع فى داخل أجسام تماثيل الأســود الموضوعة قرب العرش آلات بارعة تقلد تقليدا حقيقيا زئير الأسود • وجدير بالذكر كيف تغير دور آلة الأرغن فى الغرب فأصبحت آلة موسيقية للكنيسة ، بعد ان كانت فى بيزنطة آلة معروفة بدورها الدنيوى •

هناك أنواع كثيرة من الأغانى التى كانت تقدم فى القصـــر الامبراطورى ، ولكن العصـــر الذى يفصل بين القرن التاســع والقــرن الثانى عشر ، يعرض للامبراطور رأس الامبراطورية وهو ظل الرب على الأرض • فهو يحمل لقب الملك (بازيليوس) والأمير الرسولى (ايزابوستدلوس) وتتطلب مكانته الرفيعة مراسم وطقوسا ، لصيغ التحيات المنشـــودة فيها أهمية بارزة • هذه التهاليل مقطوعات قصيرة من الشعر تغنى فى جميع الاحتفالات العامة فى حضرة الامبراطور ومن الاشـــكال الأخرى : البوليكرونيزموس أو أناشيد تمنيات العمر الطويل — « والاوفيسيوس » أو الدعوات الطيبة • والنوع الأخـــير متنوعات دينية من البوليكرونيزموس تنشـــد على مشـــرف البطاركة • وتوجد تهليلة ميسوس و « أوفيسوس » وترجعان الى عهد متاخر : القرن الرابع عشر وكانتا تنشدان فى مديح الامبراطور يوحنا بالبولوجوس والبطريرك يوسف •

التربة الحقة التى نبتت منها نظريات الموسيقى البيزنطية وممارستها هى موسيقى الكنيسة • وبينما تتوافر لنا مؤلفات غنية ، نظرية وتاريخية ، عن موسيقى اليونان القديمة ، وما نعرفه من الموسيقى الفعلية شذرات قليلة ، فان الأمر على العكس تماما بالنسبة للموسيقى البيزنطية • صحيح ان العصر الباكر (من القرن الرابع الى الثامن) شحيح فى آثاره كالعصر الهوميرى سواء بسواء ، ولكن العصـــر الذى يفصل بين القرن التاسع والقرن الثانى عشر ، يعرض لنا مادة قيمة ، وتزداد ابتداء من القرن الثالث عشر وفرة مصـــادرنا • أما المقالات التاريخية والنظرية فنادرة ، وتتألف فى الأغلب من وقائع انســـكلوبيدية واشارات أدبية وملاحظات تمهيدية قصيرة للتعريف بالمؤلفات • وعلى هذا فان هذه المعلومات قادرة على تزويدنا بصورة للموسيقى البيزنطية مع التجاوز عما فى ملامحها من غموض وعدم قدرة على اعطاء خلاصة دقيقة للعلاقة بين الموسيقى البيزنطية والموسيقى الغربية المعاصرة لها ، أو بينها وبين الموسيقى الأرثوذكسية الأكثر حداثة ••

موسيقى الكنيسة البيزنطية والشعر الروحى

عماد الموسيقى الكنسية البيزنطية شعر دينى ذو ثراء فذ · ويعد هذا الشعر أيضا دعامة الانواع الأساسية من القداس السابقة الذكر · ومازالت الكنيسة الشرقية تملك عددا كبيرا من الأعمال الطقوسية التى تحتوى على نفائس من الشعر والموسيقى ، عمرها ألف وخمسمائة سنة · وأهم أنواعها الأناشيد الانجيلية وتحتوى على فقرات من الانجيل تتلى فى الطقوس ومن المزامير من العهد القديم ، وتنقسم الى عشرين مجموعة · Psalterion «والاكتوايخوس» وفيه ترتب الشعائر وفقا « للمقامات الكنسية » الثمانية ويحتوى كتاب « الاوخوالوجيون » على طقوس وشعائر الاسرار السبعة(*) والايوستولوس ، بما فيه رسائل لكل أجزاء السنة الكنسية (من اكتوبر الى اكتوبر التالى) وكتاب « التريوديون » يحتوى على شعائر ما قبل عيد الفصح أما كتاب البنتنيكوستوريون العنصرى فيحتوى على طقوس خاصة بما بين عيد الفصح وعيد العنصرة ، والى جانب هذه الأعمال المعترف بها ، احتوت مخطوطات لا حصر لها على عدد كبير من التراتيل بعضها يستعمل الشعائر ، ولا تتجاوز أهمية البعض الآخر الأهمية الأدبية · ويتركز اهتمام مؤرخى العهد البيزنطى الآن على هذه المخطوطات بوجه خاص ·

« والكتب الانجيلية » ذات أهمية محدودة لنا · اذ كانت هذه النصوص النثرية التى لم تتغير تغيرا ملموسا منذ القرون الأولى من التاريخ الميلادى نغنى بطريقة بسيطة مطردة ، ومن ثم فانها لا تكشف عن ايقاع شعرى أو موسيقى بالمعنى الصحيح · ومع هذا فان لها مزية واحدة للمؤرخ ، بفضل ما فيها من انتظام واضح مفهوم واشارات للاداء · وتدعى هذه الطريقة برموزها التى تظهر تحت سطور النص أو فوقه « بالاكفونسيس » أى « طريقة القراءة الجهيرة » وترجع الى عصور قديمة قبل التاريخ ، ويحتمل ان يكون البيزنطيون قد نقلوها عن مصادر سامية · ويتجاهل تدوين « طريقة القراءة الجهيرة » الاشارات الموسيقية بمعناها الصحيح ، ويرمى الى توضيح معانى الكلمات اعتمادا على تسع اشارات أساسية · ويكفى ذكر اثنين من هذه الاشارات ، مازالتا مستعملتين فى كل اللغات الحديثة : الشولات وعلامة الوصل ·

ويهم دارس الشعر والموسيقى شعر الأغانى والتراتيل الذى جاء نتيجة لظهور الأصول الايقاعية الجديدة المبنية على عدد المقاطع والنبرات الحركية ·

(*) التعميد والتثبيت والكهنوت والزواج والقربان المقدس ومسحة الموت وسر الاعتراف .

عرفت القرون الأولى من المسيحية « الاستروفات » البسـيطة المؤلفة من عدد متساو من المقاطع مثل « التراتيل الملائكية » الشهيرة فى القداس • وخلفت فواصل التروبايون » البسيطة – ابتداء من القرن الثالث – تراتيل ذات أبعاد شامخة • ومن بين أهم مبدعى هذه الاشكال ، نستطيع ان نذكر « بارديسانس » السـورى ومواطنه الذى جاء فيما بعد وهو « القديس افرايم » • ويدور شعر هذه التراتيل الجديدة حول مشاهد من الكتاب المقدس وقصص القديسين ، معدة اعدادا ملحميا دراميا ليريكيا . بعد استحداثها شكلاً فنيا مميزا يناسبها • ويجيء فى أعقاب الاستروف الاستهلالى Κουκουλον صف من الاستروفات الطويلة ذات ايقاع متماثل Οικος ولها ترجيعات متماثلة • وتكشف الاستروفات عن دقة وملامح ملحوظة من الأسى ، ولا يفوقها فى هذا الشأن الا الاقسـام الختامية المهيبة من الترجيعات ويقدم الايقاع اعتمادا على استروف نمطى εργος يسـتعيره المؤلف أو يخترعه بنفسه • وتؤدى مقارنة هذه التراتيل بتراتيلنا الغربية الى التضليل ، لأنها شرقية صرفة شبيهة بالـ sugithas عند السوريين والأصح ان نعتبرها نوعا من المواعظ المنغمة التى يؤديها منشد منفرد ، بينما يقوم الكورس بترديد الترجيعات • وأصبحت كل من التراتيل الأبسط والأقدم ، والأبكر والأحدث ، والكانونات من المعالم الكلاسيكية الوطيدة • فهى لم تتغير تغيرا محسوسا بعد القرن الثامن ، وساعدت على اكتمال مظاهر الأبهة وتفخيمها فى الشعائر البيزنطية • كان مؤلفو اشعار التراتيل القدامى – مثل اسـلافهم اليونانيين – يؤلفون موسيقاهم ، ومن هنا جاء تسميتهم بالشعراء الملحنين • أما من هم أحدث عهدا منهم ، فقد قنعوا باسم مؤلفى التراتيل hymnographos وقام بصياغة هذا النوع الشعرى الموسيقى ثلاثة شعراء ملحنون عظام : القديس رومانوس والقديس يوحنا الدمشقى والبطريرك سرجيوس • وتعتز الكنيسـة الشـرقية بترتيل الفه البطريرك سـرجيوس فى مدائح العـذراء لدفاعها عن القسطنطينية عند عشائر الآفار (البرابرة) ، اعتزازا مماثلا لاعتزاز اللوتريين « بالرب حصننا المنيع » Ein Feste Burg

وحدث تغير يتصل الى حد بعيد بالمشاحنات التى دارت حول ماعرف بهدم الأوثان فى الفن التشكيلى ، بعث اثاره فى كتب الطقوس اليونانية خلال القرون السابع والثامن والتاسع • وتشغل اسماء المدافعين عن الايقونات المقدسة حيزا كبيرا فى التقاويم ، وحلت تراتيلهم العقائدية محل قصائد رومانوس الشـاعرية الأكثر دماثة • وبزغ شكل جديد : «الكانون» الذى اصبح منذ ذلك الحين أسمى صورة للتعبير الشاعرى ، وللكانون أبعاد رحيبة ، ويتالف من ثمان أو تسـع قصائد طويلة ، لكل لحنها ، الذى يتكرر فى كل استروف • وربما امكنا تقدير ابعاد مثل هذه المؤلفات الفخمة لو رجعنـا الى « الكانون » الكبير الشـهير

« لاندراوس » الكريتى ، ويتألف من مائتى وخمسين استروفا • وانتهى عهد الحقبة الخلاقة الكبيرة فى الموسيقى البيزنطية بعد القرن الثامن ، ولم تظهر سوى مقلدات حتى القرن الخامس عشر •

اعتمد العصر العظيم الأول من الشعر على مصاحبات موســـيقية تتألف من الحان مختصرة بسيطة Ουντονιονϱελος • أما العصر المتأخر ، فقد استحدث أغانى مزركشة απγονϱελος عاد فيها مرة أخرى التأثير الشرقى فى أغلب الظن• ويتعذر تحليل العهد الأخير ــ أو يكاد ــ لما فيه من اتجاهات ترجع الى عهد عتيق • وأظهر الكتاب النظريون تشبثا عنيدا بالعلم الموسيقى اليونانى القديم ومعتقداته ، وان كان هذا العلم قد خبا ذكره بالفعل • صحيح استمرت النظريات الكلاسيكية الموسيقية تدرس على نطاق واسع فى الامبراطورية البيزنطية غير أنه من المؤكد ان هذه الممارسة الموسيقية ومؤلفاتها قد استحدثت أشياء جديدة مختلفة عن الكلاسيكية حتى قبل نهاية العصر الخلاق الكبير (من القرن الرابع الى الثامن) ويستطاع التيقن من ذلك من العمل المسمى Hagiopolites ويرجع الى نهاية العصر • وينسب الى القديس يوحنا الدمشقى ، لقيامه بتأليف كتاب «المقامات الثمانية» octoechus ، ولكن مثل هذا القول يعنى ظهوره فى عهد أسبق من العهد الذى ظهر فيه ، لأن قاعدة المقامات الثمانية قد ظهرت بكل تأكيد فى وقت سالف •

ومن العلامات المميزة للغناء البيزنطى مد النغمة الأخيرة فى الجملة الموسيقية ولم تكن الاشارات المساعدة فى التدوين الغربى قد عرفت بعد عند كتاب هذه الموسيقى ، ومن هنا يظهر فى الاعدادات الحديثة شىء من التعنت عند استعمال خطوط المازورات • كانت الالحان تنقسم الى جمل موسيقية تتبع معنى النص • ولقد سبق ان تحدثنا فى الفصل السابق عن الطابع « المونودى » ــ المفرد الصوت ــ للموسيقى اليونانية القديمة ، سواء كانت منفردة أو جماعية • والموســـيقى البيزنطية فى صورتها الصافية مونودية أساسا باستثناء قيام الكورس أحيانا بغناء ما يمكن تسميته بالنغمة المصاحبة ، وسادت هذه الطريقة فى الغناء حتى يومنا هذا فى مناطق الكنيسة الشرقية ، التى لم تتأثر بالموسيقى الغربية •

تطور تدوين الموسيقى البيزنطية مستقلا عن تدوين اليونان الكلاسيكية • ويصح اعتباره من بين أعظم المنجزات الصميمة للحضارة البيزنطية • وهو تدوين للغناء فحسب ، وان كان يكشف عن تشعبه فى هذا المجال الى نوعين فرعيين • احدهما كان يستعمل للتلاوة المنغمة للانجيل ، اما النوع الآخـــر فيستخدم للغناء بمعناه الصحيح • ويساعدنا هذا التدوين على النفاذ الى أعماق

عالم جديد من أوله لآخره • فبدلا من استخدام حروف للتدوين ترمز الى أشياء خالية من الغموض ، استعملت الموسيقى البيزنطية اشـــارات حاولت التلميح المصور لبناء اللحن وسيره دون تحديد دقيق لطبقة الصوت • هذه الاشارات (النومس) νενγα ، بمعنى علامة ، معروفة لنا فى ثلاثة أنواع وسيطة أساسية (وان كان قد ظهر أنواع ثانوية متعددة فى القرون الوسطى) ونوع حديث ويظهر فى الطريقة القديمة – التى اكتمل تقدمها فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر – أشارات شبيهة بالاشارات الـ ecphonetic ، ومازال تفسيرها مشكوكا فيه • وتغير التدوين البيزنطى تغيرا مفاجئا فى القرنين الثانى عشـــر والرابع عشر لأسباب مجهولة لدينا ، ولكن الطريقة الجديدة اضافت الى الاشارات الموجودة عددا كبيرا من الاشارات الجديدة ، وساعد ذلك على التعبير وتسجيل كل الدقائق التى كانت ميســـورة لهذه الموســيقى • وأدى الاصلاح الثالث الى اثراء الـ chiromomic وايماءات الاصابع التى يقوم بها المرتل ، وظهر أسلوب مزركش جديد لا تطبقه الاذان الغربية عادة لما فيه من غرابة وتكلف •

لم تشابه الموسيقى البيزنطية موسيقى اليونان الكلاسيكية فى عاليتها ، ولكنها تعد أساس موسيقى المسيحية الشرقية • ويصح القول بانها موازية للموسيقى الجريجوريانية ، ولكن وراء المقارنة هناك صلات وثيقة بين هذين الفرعين من الأغانى المونودية ، لأن أصل موسيقانا الكنائسية لا يرتد الى روما ، ولكنه يرتد الى الجزء الشرقى من الامبراطورية الرومانية • فلقد ظلت اليونانية لغة طقوس العقيدة الجديدة حتى نهاية القرن الثالث ، ومازال الجـــزء الاول من القداس الكاثوليكى يستهل بابتهال يونانى : كيرى اليزيوم ! (رحماك يارب) واستمر التأثير الذى شع من الشرق ، ونقلته بيزنطة الى الغرب فعالا ، وانما بدرجة متفاوتة • وظهر ملحوظا بوجه خاص ابان حكم البابوات المنحدرين من أصـــل سورى ويونانى (القرن الثانى) ، ولم يتوقف نهائيا الا بعد الانفصام النهائى للكنيسة سنة ١٠٥٠ •

الفصـــل الثـــالث

رومـــا

لن نستطيع القول بوجود موسيقى ممثلة لروما ، على نحو قولنا بموسيقى الحضارة اليونانية ، ولابد ان يكون قد توافر للرومان أغانى شعبية بسيطة تمثلهم ، وان كانت هذه الأغانى قد ضاعت فى غمار تيار حضارة موسيقية أجنبية نمت جذورها وازدهرت بعد نقلها الى التربة الرومانية • وعلى هذا فاذا قلنا موسيقى روما ، فانما نعنى بذلك الموسيقى اليونانية بعد تطورها وممارستها فى روما •

وكلمة « تطور » تحتاج الى تحديد ، لانه فى حالة الفنون المنقولة ، لايلزم أن يعنى « التطور » التقدم • ولا يختلف ما حدث فى حالة الممارسة الموسيقية عما حدث فى باقى الفنون ، التى انتقلت من اليونان الى روما • أن ما حدث هو تدعيم سبل تعبيرها — أو بمعنى أصح زيادتها خشونة — بعد اضافة عناصر مختلفة تجعلها أنسب للذوق الرومانى الأقرب الى الغلظة والفظاظة • وعلى عهد أغسطس ، كانت آلة الاولوس قد تقدمت وأصبحت آلة ضخمة قادرة على منافسة « التوبا » (فى الاتنا النحاسية المعاصرة) • وحدثنا اميانوس مارسيلينوس « عن وجود كنارات فى ضخامة العربات الحربية » والى جانب ما حدث من تضخم فى حجم الآلات المختلفة ، فقد جمع الرومان بين الآلات تجميعات عجيبة • وما من شك فى أن الميل لانشاء مجموعات ضخمة قد سبق ظهوره فى مصر ، ومن هنا اهتدى الرومان الى أمثلة هائلة يستطيعون الاقتداء بها • ووصف بطليموس فيلادلفوس (مات ٤٦ ق • م) موكبا فى البلاط بالاسكندرية بلغ عدد المشتركين فيه ستمائة ، نصفهم كان يعزف كنارات من الذهب •

وشقت موسيقى بعض الشعوب الاخرى طريقها الى روما منذ عهد مبكر • ففى بداية العصر الامبراطورى ، بدا الأثر المصرى السكندرى واضحا بفضل احتفاظ الاسكندرية حتى فى عهد الحكم الرومانى بحياة موسيقية

غنية متنوعة ، وبفضل الحظوة التى تمتع بها موسيقيوها فى انحاء الامبراطورية • وهكذا تكون التغيرات التى تعرضت لها الموسيقى اليونانية فى روما من أصل شرقى الى حد بعيد ، ويتبين الاختلاف الكبير بين الموسيقتين اليونانية والرومانية فى المجموعات « السموفنية » الكبيرة التى شاعت بروما ، ولم تكن معروفة فى اليونان القديمة • وتميزت عروض موسيقى الغناء بنفس الصفات الاستعراضية التى عرفت عن الاحتفالات الكبيرة ، ويقول سنيكا أن عدد المغنين المجتمعين فى مثل هذه المناسبات قد فاق عدد المتفرجين فى الايام الغابرة ، حتى شغل عدد كبير من الموسيقيين الفائضين كل المقاعد التى لم يشغلها الجمهور • ويردف سنيكا قائلا أن المصاحبات كانت تتألف من عدد وفير من الآلات النحاسية الموزعة فى قاعة الاستماع (الاوديتوريوم) ، بينما توضع أنواع شتى من آلات الاولوس والارغن على المسرح • ولو تذكرنا أن المسارح الرومانية كانت تتسع لعدد يتراوح بين السبعة آلاف والاثنى عشر الفا ، فاننا لن نتجاوز الحقيقة اذا قلنا إن هذه العروض فاقت فى ضخامتها الاحتفالات الكورالية الحديثة فى امريكا وانجلترا •

بعد أن ازدادت مظاهر الابهة والفخامة ، تخلت الموسيقى الرومانية شيئا فشيئا عن آخر اثار من المثل السامية التى سبق أن سادتها فى موطنها الهلينى الاصلى ، وافسحت الالحان اليونانية ببساطتها وهيبتها الطريق أمام نغمات معقدة الايقاع ذات تحولات معتمدة على التثنى والتلوى ، وادى هذا التحرر من البساطة القديمة الى حدوث سقطة فنية سريعة ، ازدادت بوجه خاص بتأثير خضوعها لشعبية « البانتوميم » ووصف موسيقاها الكتاب المعاصرون فقالوا انها ضعيفة خالية من الهيبة مثيرة للشهوة مليئة بالتوشية والألاعيب •

واذا كان الفن الموسيقى عند الرومان قد تدهور وأصبح اداة لاشباع الحواس ، فلابد من الاعتراف بأنهم قد رأوا ان كل امكاناته قد استنفدت ، وكانت غايتهم ـ كما هو الحال فى كل الفنون ـ زيادة الاستمتاع بالحياة وجرت العادة بالسماح على نطاق واسع بتدريب بعض الرقيق كى يصبحوا من الموسيقيين أو الندماء المحترفين ، وظهر بين الحشود الوفيرة من العبيد أفراد موهوبون • ولم يكن من المتعذر فى أغلب الاحيان انتقاؤهم من بين المئات أو الالوف من اتباع أى بيت ارستقراطى • فمثلا كان هناك بين العبيد الذين يملكهم « كريسوجونس صولا » العتيق الثرى عدد وفير من الموسيقيين مما جعل الدور المحيطة بداره تهتز ليلا ونهارا بتأثير أصوات المغنين وضجيج الآلات • وكان الموسيقيون يصحبون سادتهم فى غدواتهم

وتتردد أصداء الموسيقى من كل نوع فى شتى الدور الراقية • وعالج « مسيناس » الارق بالاستماع عن بعد الى موسيقى ناعمة ، وكان كاليجولا كلفا بالاستماع الى موسيقى الكورس والآلات أثناء قيام سفينته بشق عباب البحر فى خليج نابلى • ولا يمكن اغفال وجود الموسيقى فى الولائم ، التى تخصصت على الطريقة الرومانية فى اشباع جملة متع فى نفس الوقت • ففى الولائم الكبيرة تشترك الكورسات مع الراقصات الاندلسيات الجميلات اللائى يرقصن باصطحاب الكاستانيت ، ولا يكتمل الانس حتى فى ولائم الخلوة البسيطة بغير موسيقى • وخير بلينى الاصغر أحد ضيوف مأدبته بين الاستماع الى محاضرة أو مشهد كوميدى ، أو عزف على الكنارة • أما مارتيال فقد وعد أحد أصدقائه بوجبة متقشفة ، ولكنه قدم له عوضا عنها بعض موسيقى الاولوس •

واضح انه لم تكن هناك مناسبة عامة من اى نوع ـ دينية أو مسرحية ـ لا تتطلب الموسيقى • ولا وجود لأى اختلاف بين الموسيقى الدينية والدنيوية • والواقع ان مثل هذا الاختلاف لم يكن معروفا فى العصور القديمة بأكملها ، لان العروض المسرحية كانت جزءا لا يتجزأ من الطقوس الدينية • كانت هناك حرية لا تكاد تعرف أى حد فى السماح بحضور المشاهد المسرحية • لذا حظيت الالحان المستحبة باستجابة اسرع وشعبية أكثر مما حدث فى القرن التاسع عشر أو فى القرن العشرين قبل ظهور الاذاعة • وعلى عهد شيشرون ، كان هناك خبراء فى الفن قادرين على التعرف الى أى مقطوعة بمجرد الاستماع الى « أول نغمات الناى فيها » •وتأثر شيشرون تأثرا بالغا بمثل هذه القدرة ، كما شاهد الجمهور ينقد الفنانين نقدا دقيقا ويعبر عن استيائه اذا أخطأ المغنى أو العازف •

بين سنة ١٧٠ ، ١٦٠ ق • م كان الجمهور الرومانى مازال سوقيا بلا تهذيب لايجتذب حذاق الموسيقيين اليونانيين انتباهه الا اذا اضافوا الى عروضهم شيئا من مباريات المصارعة • غير أنه بعد قرن لم يعد مستبعدا حظو الموسيقيين البارعين من عازفى القيثارة ، أثناء غنائهم باستحسان عامة الناس • الى جانب عازفى القيثارة ، كان هناك أيضا مغنون دراميون يؤدون أغانيهم وهم يرتدون اردية التمثيل واقنعته ، ومطربون يشنفون الاذان بالأغنيات والتراتيل • وأعد الامبراطور نيرون تقديم مسبقات « الاجون » الموسيقية الرسمية التى كانت معروفة فى عهد اليونان الكلاسيكية ، لرغبته فى استعراض براعته كعازف للقيثارة • وفى سنة ٦٠ م ، ابتدع « مهرجانا مقدسا » وحدد له موعدا محددا ، واحتلت فيه الموسيقى الصدارة •

ومباريات الكابيتولين لها مكانة اسمى ، وأول من أوجدها الامبراطور « دوميتيان » فى نهاية القرن الاول • كان الشعراء والموسيقيون والمغنون يتنافسون فى هذه المباريات التى كانت تعقد فى اوديوم أو « اوديون » بميدان مارس ، وروعى عند انشاء البناء التركيز على الاهتمام بالعروض الموسيقية • وتقام المباريات مرة كل أربع سنوات ، ويكلل الامبراطور الفائز بأكاليل الغار • ويحظى الفنانون المتنافسون بالمجد والشهرة نتيجة لتشريف الامبراطور ونخبة من النبلاء هذه المباريات • ويتبوأ الفائز الصدارة بين فنانى اقليمه وتذيع شهرته حتى خارج نطاق الامبراطورية • ويفد الفنانون من البلدان القديمة فى آسيا وافريقيا لمجرد المشاركة فى المباريات • وكانوا فى الاغلب مؤلفون موسيقيون اعتادوا نظم الشعر ، كما كان يحدث فى اليونان القديمة ، ويقوم المغنون البارعون المشهورون مثل المغنى تيجليوس ـ وكان فى خدمة أغسطس ـ ومينكراتس ومسوميدس اللذين عاشا فى عصر نيرون وهادريان ـ يصدحون بالحان من تأليفهما •

عاش حذاق الموسيقيين فى الامبراطورية الرومانية فى جو مماثل الى حد كبير للجو الذى يحيا فيه خلفاؤهم فى الوقت الحاضر • فكانوا يدرسون على يد اساتذة غناء مشهورين ، كثيرا ما ترد اسماؤهم فى المخطوطات ويتدرب المغنون القدامى نفس تدريبات الصولفيج المليئة بالحشو ، مثلما يفعل اقرانهم من المحدثين • كما يغنون بلا انقطاع سلالم دائمة الصعود والهبوط • والمفروض ان يحيوا حياة صحية منتظمة تساعدهم على حفظ أصواتهم • ويروى كوينتيليان كيف كان المغنون يحافظون على حناجرهم بوضع مناديل أمام أفواههم أثناء الكلام ، وكيف كانوا يتجنبون الشمس والرطوبة والريح • ومن ناحية أخرى يروى مارسيال أن بعض المغنين قد ارهقوا أنفسهم اكثر مما يجب الى حد تمزق شرايينهم • وسر ذلك بلا شك هو اتساع المسارح والقاعات التى تتطلب الغناء بصوت مرتفع • وقام المغنون المشهورون برحلات منتظمة ، واقام اهالى البلاد التى شهدت غزواتهم تماثيلا لتكريمهم ، ومنحتهم اشرف القاب المواطنين ، وكسب هؤلاء الفنانون ثروات خيالية • فلقد دفع حتى الامبراطور فسبسيان البخيل مئات الالوف من السسترسات للفنانين الذين شاركوا فى افتتاح مسرح مارسيلوس بعد اعادة بنائه ، وتدر الدروس الخصوصية فى الموسيقى أرباحا وفيرة أثارت غيرة الادباء والعلماء وضيقهم • وقد لا تتعذر مقارنة عبادة القرن التاسع عشر للتينورات السمان وعازفى البيانو المرعدين وأعجاب القرن العشرين بفرتيوزية قادة الاوركسترا

بعبادة روما القديمة لفنانيها ، التى كثيرا ما اتخذت مظاهرة فاضحة · فكثيرا ما ضحت نساء ثريات بحياتهن فى سبيل عشقهن لاحد عازفى الاولوس أو القيثارة · ونشأت علاقة غرامية خفية بين زوجة الامبراطور « برتيناكس » وبين أحد عازفى القيثارة · ويروى جوفينال ان أولئك السادة يتقاضون من عشيقاتهم ثمن الخلوة مبالغ طائلة · وترتب على مثل هذه العبادة مطربون ذوو غرور وغطرسة ، يذكر هوارس كمثل من أمثلتها المغنى الشهير تيجليسوس الذى رفض الاستجابة لرغبة أغسطس الشهير رغم عدم عجز الامبراطور – لو اراد – عن ارغامه على الغناء · أما اذا شعر « ننوس عين » الامبراطورية عن بكرة ابيها بالرغبة فى الغناء فان أحدا لن يستطيع الحيلولة بينه وبين اشباع الرغبة حتى لو استمر يغنى طوال السهرة ·

وزادت مباريات « الأجون » من حدة الغيرة بين الفنانين · ويحرص كل منهم على مشاهدة اداء الآخرين ويتظاهر بأكبر قدر من الولاء والتقدير لحكام المباريات وللجماهير · واذا لم يفلح فى التغلب على منافسيه اعتمادا على الفن وحده ، لجأ الى الرشوة ، وحرص نيرون حرصا دقيقا على مراعاة الأصول العريقة لمباريات عزف القيثارة وكان يخاطب الجموع قائلا : « أيها السادة أرجو أن تعيرونى حسن انتباهكم » · وبعد انتهائه من الغناء كان يتحدث بلهجة أكثر لطفا وبشاشة وهو يتملق المستمعين · ثم يدعى اللهفة البالغة وهو يترقب حكم الجماهير · ويبذل حتى أعظم الفنانين شهرة جهدا كبيرا للاطمئنان الى التصفيق ، فكان يؤجر الهتافة ، وربما استخلصنا من الملاحظات التى ذكرها مارتنيال رواج المصفقين بالمعلوم ·

لابد أن تكون مثل هذه الحياة الموسيقية الفياضة قد احدثت رد فعل فى أوساط غير المحترفين · والحق أن عدد الهواة قد ارتفع ، واستمر فى الزيادة · وينبغى ان يلاحظ ان ارتياب الرومانيين الاحرار فيما بدا لهم مخنثا ، أو امرا جديرا بالعبيد ، قد حال فى البداية دون ممارسة خيار القوم للموسيقى ، وان كان ازدياد تأثير حضارة اليونانيين وعاداتهم قد تغلب على النفور الاولى · وعلى عهد أسرة الجراكى كانت فى روما مدارس عديدة للموسيقى والرقص يلتحق بها أبناء الأسر ، ولم يشعر شيشرون بأى خجل عندما تحدث عن شدة انغماس صديقه المفضل نوميريوس فوريوس فى فن الغناء ·

لم يكن الرومان فى السنوات الاولى من تاريخهم – على عكس اليونان فى مرحلة مماثلة من تطورهم – يعنون بنظريات الموسيقى وعلومها ، ولكن على عهد ماركوس ترينسيوس فارو (١٠٦ ق · م · – ٢٧ ق · م · ؟) بدأ علم

الموسيقى يظهر بين مقومات التعليم · وكتاب فارو De musica هو الجزء السابع من مجموعة مؤلفاته Disciplinarum Libri IX ولم تتيسر لنا معرفته الا من الاستشهادات التى ذكرها سنسورينوس · ومارتيانوس كابيللا وبوتيوس وكاسيدورس وايزيدور الاشبيلى · ظل هذا الكتاب مرجعا أساسيا لغيرهم من المفكرين لعدة قرون · وفى العصر الامبراطورى أصبحت الدراسة النظرية للموسيقى أمرا شاقا · واشاد سويتونيوس وسنيكا مرارا بحسن دراية نيرون وبيريتانيكوس الموسيقية · الواقع ؤن مؤرخا عظيما آخر : تاسيتوس قد أصر على القول بأن ما عجل أكثر من أى شىء بقتل بريتانيكوس ، تلك الجريمة المخزية ، هو قدرات الصبى الممتازة فى الموسيقى التى أثارت حفيظة نيرون · واشاد ماك اوريل بوجه خاص ببراعة استاذه فى الهندسة والموسيقى ، وهكذا نبه الى ما بين الموضوعين من ارتباط ، ظل من الأسس العلمية المرعية طيلة القرون الوسطى وعصر النهضة ·

لم تكن ممارسة الموسيقى مقصورة على الرجال ، ويتبين شيوعها بين النساء من كتابات لوقيانوس الذى أثنى بسخاء على نساء الطبقة العليا وعلى بنات الهوى فى عزفهن وغنائهن · وتكاثر الموسيقيون الهواة أبان عهد الامبراطورية ، وافسحت المعارضة الأولى الطريق أمام الترحيب بالموسيقى على نطاق واسع ، اعترافا بدورها فى المجامع ، وتمثل ذلك فى ولع رهط من الاباطرة بها · وكان هادريان وكاركالا وأنطونيوس بيوس وهليوجوبالوس والكسندر سفيروس من العازفين أصحاب الخبرة فى الغناء وعزف القيثارة والتوبا والارغن المائى · ويدلنا حماس نيرون للاشتهار كموسيقى على بدء ظهور مرحلة أخرى من التطور الاجتماعى · فلم يقنع الامبراطور بأن يعرف بقدرته كأحد الملوك الهواة ، ولكنه اراد ان يحتسب ضمن الفنانين الحقيقيين المحترفين · ولم يخطر بباله ساعة موته ، كما تقول الاسطورة ، سوى الشعور بالأسف للخسارة التى ستلحق بالفن ·

وفى عالم المسرح ، نلتقى بالدراما اليونانية مرة أخرى ، ولكن الاشعار اللاتينية قد اختلفت عن الاشعار اليونانية التى سبقتها فى جملة نواح ، فلم يعد للكورس أى وجود ، ولم يبق عند الرومان غير ادوار غنائية منفردة أو أغانى منفردة مصحوبة بآلة الطيبيا tibia وتناظر عند اللاتين آلة الاولوس اليونانية · ومع هذا فقد استمر وجود قدر كاف من الروح اليونانية فى هذه الدراما بعد تغيرها ، تركت اثرا الى حد بعيد فى الموسيقى · ويصح نفس القول عن الكوميديا · ولم يقم الشعراء الدراميون بتأليف الموسيقى ، كما سبق أن فعل اسلافهم اليونانيون ، ولكنهم عهدوا بهذه المهمة الى موسيقيين محترفين ·

وما لبثت التراجيديا ان اختفت من المســرح الرومانى ، وتحللت الى العناصر المكونة لها • فأصبحت مشــاهد البراعة الفنية (البرافورا) تجرى منفصـلة وتعرض فى شـكل مباريات موسـيقية • كانت هذه المشـاهد الدراميـة هى المقطوعات المحببة عند الامبراطور نيرون • وأحب أنواع الموســـيقى فى روما فى عهـد الامبراطورية هى « البانتوميم » التى اتصفت ـ كما سـبق ان رأينا ـ بابتذالهـا ، فقـد تركز الانتبـاه على حـركات الرقص • وكانت عادة تشحن بالمبارزات أو غيرها من المشــاهد الرياضية • أما الموسـيقى فكانت مهوشة مفككة •

قرابة انتهاء العصر القديم ، تسببت الديانة والفلسـفة المستحدثتان فى زيادة حيرة الناس، وتعذر تحديدهم لموقفهم واتجاههم وعندما تعبوا من البحث عن الاستنارة اشتاقوا الى الخلاص والى الرؤى ، وبذلك عادت جماليات الموسيقى الى سابق عهدها مرة أخرى • على ان هذا العلم الموسيقى قد افتقر الى القوة الدافعة ، وضــاع فى شـطحات عقيمـة • وحــاولوا اقتفــاء أثر ابحـــاث الفيثاغوريين ، أسلافهم فى العلاقة بين السمعيات والرياضيات ، واصـــروا على القول بوجود أهمية سحرية دفينة فى الاعداد والنغمات ، وهم فى الحقيقة قد انتهوا بالرجعة الى الميدان القديم للسحر • على أن هذه الفترة المتدهورة لم تحل دون قيامهم هم والفلاسفة اليهود الاسكندريون والافلاطونيون الجـدد بانتاج نفر من المؤلفين اللامعين فى جماليات الموسيقى ، ويصــح أن يذكر من بينهم أفلوطين آخر فيلسوف عظيم فى العصر القديم ، وأنشأ أفلوطين معتمدا على عناصر أفلاطونية وارسطية مذهبا فى الجمال ، اختلط مع أفكار اخلاقية وميتافزيقية ولاهوتية فحال ذلك دون الاســـتفادة به فى الممارســـة الفنيـــة الفعلية • وواصل الافلاطونيون الجدد هذا التيار الفلسفى ، وبفضلهم استطاع أن يشق طريقه الى جماليات العصور الوسطى ، ولكن بمجرد اختفاء القــدرة الخلاقة فى الموسيقى خبت الجمــاليات أيضــا ، واستعادت الفــكرة البدائية الازلية عن دور الموسيقى فى الســـحر شعبيتها • ومع هــذا فلم يختف مذهب « الاثيوس » • ولكنه اســـــتمر فى البقاء بعد أن تعرض لجملة تحولات مختلفة فى العصر المسيحى •

يتبين من الشذرات القليلة من الموسيقى الكلاسيكية القديمة مدى صعوبة قيامنا بالنفاذ الى أعماق موسيقى العصر القديم • وتبدو اساليبها التعبيرية وكأنها تتكلم لغة غير مألوفة البته • لم تكن القرون الوسطى والقرون التالية على دراية بهذه الشذرات ، لان طلاسمها لم تحل الا فى وقت متأخــر ، وان كان الوصـــف الشائق الذى جاء فى كتابات فلاســـفتهم قد آثار عند الناس فى

العهود الاخيرة اعجابا بموسيقى العصر الكلاسيكى القديم يكاد يتساوى مع الايمان بالدين ، مرجعه البناء النظرى الرائع لعلم الموسيقى عند اليونانيين ، والمكانة الاجتماعية العليا ، والدور الاخـــلاقى الذى لعبته الموســـيقى والثمر هذا الاعجـــاب ثماره فى عهود الاصـــلاح الموســـيقى • فلقد تاثرت معتقدات ريشـــارد فاجنر بالمثل الاعلى اليونانى فى الموسيقى الذى يتعذر الوصـــول اليه ، بنفس القدر الذى تاثرت به المحاولات الاصـــلاحية « للكاميراتا » فى فلورنسا ، وكذلك الاوراتوريات الكلاسيكية الجديدة لسترافنسكى فى عصرنا الحـــالى •

الفصـــــل الرابـــع

العصر البطريركي (أباء الكنيسة)

بين « القرون الوسطى » و « عصـر النهضة »

تسحر العصور الوسطى أبناء العصر الحديث ، لا بسبب حضارتها التى تبدو فى نظر الكثيرين مشابهة لحضارة الهند أو الصـين ، فى بعدها وغرابتها ولا لأن هذه القرون من العصور الممهدة للعصر الحالى • ان ما يبهرنا هـو الخيوط الخفية التى مازالت تربطنا بعهد « القديس أغسطين » و « بوتيوس » و « ابيلار » والقديس « توما الاكوينى » و «فولفرام » و « القديس فرانسيس الأسيزى » و « دانتى » ، ووفرة من الكتاب والفنانين غير المعروفة اسماؤهم فأغلب انظمتنا الاجتماعية والاقتصادية ترتد الى العصـور الوسطى ، ومازال الاقطاع حيا حتى يومنا هذا • فطبقتنا البورجوازية تنحدر من سـكان المـدن فى العصور الوسطى ، وحتى « البروليتاريا » فانها ليست من نتـاج حياتنا الصـناعية الجـديدة ، لانهـا قـد كشـفت عن مشـكلاتها العنيفـة أبان العصور الوسطى •

يحتاج فهم طبيعة العصور الوسطى ـ العالم الذى يبدو لنا كهمزة وصـل أصيلة بين العصرين القديم والحديث ـ الى دراسة نفاذة للدوافع والاتجاهات الروحية التى خلقت نظرتها الجديدة للحياة وأشـكالها المسـتحدثة فى الفن • أن مثل هذه الدراسـة وحدها هى التى ستكشف لنا عن العظمة الماسـوية لتدهور العالم القديم ، ومعنى حضـارة الغرب وأهميتها التى ادت بعد هيمنة المسيحية على حياة البشـر الروحية الى مثل هذا النهـوض الرائع للفنـون والآداب • أثار الانهيار الداخلى للامبراطورية الرومانية العاتية المتالقة الرعب والهلع ، بعد أن انهار صرح سـلطان الرومان الشامخ الذى سـاد العالم ، بمظهره المهيب وقوته السياسية ، من جراء خوائه من الداخل وخلوه من أى جوهر روحى •

وجاء الخلاص من الشـرق ، وبزغ تصـور جديد للحياة ومثل أعلى لها ، استطاع ان يكمل المثل الأعلى القديم الذى وضع فلسفة دينية علوية للحياة فوق الاستمتاع الحسى بالوجود • على ان التكوين الروحى والعقلى للاوربيين

قد تأثر تأثرا قاطعا من بداية العهد المسيحى ، بل وطوال القرون ، بتمسك الانسانية الغربية بالمثل الحضارية فى العصر القديم • ولو أردنا نسبة أى طابع خاص لهذا العهد ـ الذى سمى حتى حديثا « بالعصور المظلمة » ، وهى تسمية مجافية للحق ـ لوجب أن يرتكن هذا الطابع الى صلة العصر بالعصر القديم •

بعد غزوات الاسكندر الأكبر ، انشأت الهلينية روابط روحية بين شعوب العالم القديم ، وتأثر يهود أورشليم ـ وبخاصة بعد تشتتهم ـ تأثروا قويا بالمعتقدات الهلينستية ، ومروا نتيجة لذلك فى طور عقلى جديد • وبعد اللقاء العقلى والروحى للحضارتين العبرانية والهلينية ، والذى كان من بين نتائجه ترجمة السبعنية(*) التى انجزها اليهود الهلنستيون بنقله الى يونانية الاسكندرية وكانت الترجمة هى المقدمة الكبرى لانشاء لاكنيسة المسيحية • وتحققت المرحلة الأخيرة لهذا الامتزاج بين الحضارتين بعد ظهور القديس بولس فى المجمع الرسولى ٤٩ م • ومنذ ذلك العهد ، تساوى المسيحيون «الوثنيون(**)» مع (المسيحيين العبرانيين » • واستمر وجود تأثير هلينستى مستمر عميق الغور ابتداء من هذه الحادثة ، واصل ظهوره خلال عهد « المدافعين » من القرن الثانى « واغنصية » اكليمان السكندرى وشروح أورتجان ، وتأثرت به المعتقدات اللاهوتية المسيحية ، وأدىالى وحدة المسيحية والهيلينية •

فى بعض المراحل ، كفترة الحروب الصليبية وعهد التطهيريين ومجامع كونستانس وبال وفيرارا ، مرت العصور الوسطى فى حالات اضطراب روحية وفكرية ، لم يظهر لها مثيل ، اللهم الا فى الحقبة التى تلت الحرب العالمية الاولى بعد سنة ١٩١٨ ، وتعرض العصر لتغيرات سياسية واقتصادية وعلمية وفنية بعيدة المدى ، وان كانت العقلية الوسيطة قد ظلت مقتنعة باعتماد خير البشرية لا على المبتكرات ، أو على التقدم المطرد ، بل على انطلاق وتقدم القوى والقيم الكامنة فيها ، من ميراثها الذى ورثته من العصور القديمة • فلا حاجة للبحث من جديد عن « الحق » و « الخير » و « الجميل » ، واعادة صياغة هذه المعانى فى صورة جديدة المرة بعد الاخرى ، لان القدماء قد خلقوا هذه المعانى ، ولم يعد هناك مجال لخلق أشياء أخرى ، وبذلك أصبحت المشكلة تدور حول

(*) اشارة الى السبعين من علماء اليهود الهلنستيين الذين ترجموا العهد القديم الى اليونانية ـ المترجم •

(**) المسيحيون الذين تنصروا من الوثنيه ويوصفون بالجنتيل تميزا من المسيحيين الذين تنصروا من الديانة اليهودية . وكلهم بطبيعة الحال عبرانيون .

(المراجع)

اكتساب معرفة هذه المعانى ، وممارستها ، ونشرها · تفسر هـذه النظرة المحافظة ــ التى لم تمنع الناس من طرق السبل غير المطروقة ــ الكثير من المفارقات التى حيرت المؤرخين ·

لم تكن هناك ضرورة لقيام حركة « النهضة » بايقاظ الحماس لنفائس حضارة القدم ، فمحال ان تتفوق « النهضة » على العصور الوسطى فى الاعجاب بالعالم القديم · نعم لقد قبلت العصور الوسطى هذا الميراث فأمر مسلم به ، ولكنها ، انحرفت عن روح العصر القديم واشكاله وتجاوزتها بعدم عنايتها بتنميته ومواصلته · اعترف العصران باكتمال الحضارة القديمة ، واستيفائها ، ولكن النهضة ادركت ما حدث من ابتعاد فعلى عن هذا المثال · وأدى هذا الادراك الى ظهور نزعة نقدية جديدة ، اتبعت اتجاهين : الاتجاه الاول ــ اهتم بالحاضر ، وقام بفحص مدى الابتعاد عن المثل الكلاسيكية ، وطبيعته · وعنى الاتجاه الثانى بالعصر القديم ذاته دون محاولة مفكرى عصر النهضة تقرير ما الذى يصح اعتباره منتميا انتماء أساسيا للقدم

ومع أننا لا ننوى هنا تتبع الأصل الفلسفى لحركة النهضة ، الا أنه يلزم ــ فيما يبدو ــ تركيز الكلام على الفكرة الاساسية الكامنة التى اشترك فيها العصران التاريخيان · ومن المتعذر والمستحيل فصل « النهضة » عن العصور الوسطى بفاصل حاد ، كما أراد مؤرخو القرن التاسع عشر ، لا فى بدايتها ، بل وحتى فى ذروتها ·

مشكلة الموسيقى الكنائسية المسيحية

« كثيرا ما أعترف بالقيمة العظيمة للأناشيد الكنسية عندما اتذاكر الدموع التى ذرفتها لدى سماعى اناشيدك الكنائسية فى بداية عهد استعادتى للايمان · نعم فى ذلك العهد بالذات ، عندما كان مايستثيرنى هو معانى الغناء لا الغناء ذاته (وبخاصة عندما يقوم بالاداء صوت واضح قادر على اختيار النقلات المناسبة من طبقة لأخرى) · وهكذا ترددت بين الشعور بالخطر والمتعة وبين الشعور بالرضا عن عادة نافعة · وازداد فى النهاية ميلا الى السماح باستعمال الغناء فى الكنيسة (وان كنت فى هذا المقام لا أبوح برأى لا رجعة فيه) · فربما ساعدت اللذة التى تحصل عليها الاذن على استثارة شعور الورع عند بعض العقول الضعيفة · ومع هذا فاننى اعترف مرة أخرى بعد أن ادركت ان ما تاثرت به كان الصوت اكثر من الترانيم بأننى قد أسأت اساءة بالغة ، واتمنى لو اننى لم استمع الى الموسيقى » ــ (عن اعترافات القديس أغسطين) ·

تصور هذه الكلمات المشـــكلات الاخلاقية التى واجهتها العقيدة الجديدة التى باح بها أحد أباء الكنيسة المرموقين المتضلعين فى المذاهب الفلسفية القديمة ، غير انها تمثل اكثر من ذلك مشكلة موسيقى الكنيسة ذاتها ، التى تباينت فى العصور الوسطى أشد تباين مع المثل العليا القديمة ، ولكنها عادت للظهور مرارا خلال االقرون العديدة التى اعقبت ذلك ٠

تنقلنا بداية المسيحية الى ربوع فلسطين ، حيث امتزجت الحضارة الارامية التى نشأت فى أرض سهلة بهيلنية المدن ، وحيث تعـــلم الناس اللغة اللاتينية من الحامية الرومانية والحكام الرومان ٠ فى البداية ، لم تظهر المسيحية عطفا على الفنون والآداب ، لأنها رأت فيهما استمرارا للحضارة الوثنية ٠ فعلينا ان نذكر كيف أعرب الفلاسـفة اليونانيون عن اعجابهم بالموســيقى ٠ ولم يكن هـذا الاعجاب من أجل الموسيقى فى ذاتها ، أو جمالها ، بل من أجل قيمها الاخلاقية والتربوية ، ومن هنا علينا الا نتوقع استهلال الكنيسة المســيحية باتباع نفس النظرة الى الفن ٠ واذا كانت الفلسفة القديمة فى الحياة ـ بأغراضها الدنيوية ـ قد اعترفت بالتاثير الحسى للموســـيقى ، وحاولت تبرير وجودها بالانتفاع بخصائصها الاخلاقية ، فما الذى نتوقعه من المسيحية التى تعتبر الحياة مجـرد مرحلة تمهيدية للأخرة ؟ واضح انها لن تستطيع قبول الفن والسماح به ، الا اذا اعان الانسان على بلوغ هذه الغاية العلوية ٠

على ان الموسيقى كانت تحيط من كل ناحية باباء الكنيسة ، وكان عليهـم الاعتراف بوجودها ٠ وكلمـا ازداد اعترافهم بتاثير الموسـيقى على النفس الانســانية ، ازداد وضـوح الازدواج الذى عبرت عنه العبـارات المنقولة عن القديس أغسطين ٠ فمن جهة ، يتحتم كبح جماح هـذا التاثير القوى ، وتوجيهه لغايات نافعة ٠ ومن ناحية اخرى ، لابد من محاربة تاثيرها الحسى الشهوانى ٠ وفى الماضى ، رأى يونانيو العصـــر الكلاســيكى ان واجب الدولة يحتم عليها التدخل فى غاية الموسيقى وطريقة تاليفها ، لتجنب اى اثار ضـارة ٠ واضطلعت الكنيسة الآن بهذا الدور ، وسـوف يســفر هذا التغيير عن نتائج هامة ٠ فلن يكون للموسيقى قيمة كبرى كفن فى ذاته ، وسوف يكون المبرر الوحيد لوجودها هو الخدمة التى تؤديها للكنيسة ، كدورها فى اصلاح المؤمنين ، والمســـاعدة على تدعيم ايمانهم ، وزيادة حرارة وجدانهم ٠ ولكن تحقيق هذه الغاية يتطلب أولا أن تفسح الالحان الطريق للكلمات ٠

وزاد من مشكلات الجو العدائى الذى عاشت فيه الكنيســـة فى باكورة عهدها ، وهو الجو المتعارض مع النظرة المسيحية الى غاية الحياة وواجب الانسان ، وفيه هبطت الموسيقى الى حضيض المتعة الشهوانية ٠ والحق انه لمـا يثير

الدهشـــة ان تتمكن الموسيقى من اقتحام أبواب الكنيســـة رغم صرامتها التى اظهرتها فى فتوتها • على أننا نذكر ان الكتب المقدســة قد اشــادت بفضــائل الموسيقى • واتفق فى هذه النقطة كل من الاصــــحاح القديم والعهد الجديد • وهذه هى العذراء مريم تنطلق تســبيحا بحمد الله فى أغانى تهليلية وهى تتوقع الأحداث التى ستمر بها حتى قبل ميلاد المسيح ، الذى بشــرت بميلاده أغنية ملائكية موجهة الى كل أصحاب النية الطيبة من بنى البشر • ورنت أنغام الموسيقى فى ختام حياة السيد المسيح على الأرض ، وكذلك فى العشاء الأخير عندما ترنم المسيح بتسبيحة حمد فيها الله ، بالاشتراك مع حوارييه قبل ذهابه الى جبــل الزيتون (متى ٢٦ ، ٣٠) وحث الرســل المؤمنين على غنــاء المزامير عنــد التهلل جيمس ٤ ، ١٣) • وحمد الرب بالغناء (رســـالة القديس بولس الى أهل كولوسى وأهل افيسوس) •

وهكذا تكون الشعائر المسيحية قد سمحت من حيث المبدأ بالموسيقى ، وان كان مدى استعمالها وطابعها وطبيعتها قد أثار جملة مشــكلات خطيرة ، ونحن نقرأ عن ذلك حتى فى عهد باكر كالقرن الخامس عندما لام أسقف كريســـتوم فى القسطنطنية جموع المصــلين لان قلائل منهم يحفظون عن ظهر قلب المزامير أو فقرات من الكتب المقدسة ، ولكنهم يعرفون معرفة جيدة كل الاغانى الشهوانية والطقاطيق الشائعة فى عصــرهم • ويروى اميانوس مارسيلينوس ـ وهو من الشهود الالباء للاتجاهات الاجتماعية الذين يعتد بروايتهم ـ كيف نفر المجتمع الوثنى فى القرن الرابع من أى تعاليم جادة ، وانغمس فى حياة تافهة يســودها غناء القيثارة وعزفها ، وحل المغنون محل الفلاسفة ، وغطت الموســيقى على البلاغة ، وأوصدت المكتبات أبوابها ، أما صناعة الآلات الموســيقية فقد راجت ، كما يقول المؤرخ غاضبا •

من المؤسف حقا الا يتوافر لنا قدر كبير من الوثائق التى تســاعدنا على استحضار صــورة الحياة الموســيقية فى العصــر اللاحق للكلاســيكية • فليس لدينا اية موسيقى باقية من هذا العصــر ، بيد أننا نعرف دور الموسيقى فيه ، وما دار حولها من صــراع • ولا يزودنا العلماء الموسيقيون الصميمون بالكثير من المعلومات • فأولا ـ لم تكن الكنيسة الباكرة تعنى بنظرية الموسيقى وعلمها ، وثانيا ـ لا وجـود لاية صــلة عضوية بين العلم الموسيقى فى الالف السنة الاولى من العصــر المسيحى وبين الممارســة الموسيقية الفعلية • على أن أنصار الحياة الكنائسية ـ اباء الكنيسة ـ كانوا كثيرى العناية بالموسيقى • وقيامهم باصدار جملة تصريحات عن الموسيقى كفيلة باقناعنا بالمشــاكل التى

احاطت بموسيقى الكنيسة حتى فى ذلك العصر ، وانحاز دائما الى جانب الكنيسة فى هذه المشاحنات حتى من كانوا من عشاق الموسيقى من بينهم ، أو ممن لم يكتفوا بحبها بل عرفوا القدر الكثير عنها « كامبروزيو » و « باسيليوس » جل اهتمامهم هو خير الكنيسة • وكانوا لا يتحدثون عن الموسيقى البعيدة عن الدين الا فى معرض تحذيرهم لمريديهم • فاذا راعينا مدى السلطان الذى كان يتمتع به هؤلاء الرجال سيتبين لنا كيف بدت تعاليمهم ونواهيهم بمثابة أوامر واجبة التنفيذ • لم تكن الكنيسة تعترف بالموسيقى الا اذا خدمت اغراضها ، ومن هنا أصبحت غاية موسيقى الشعائر المسيحية ـ وما تزال ـ تمجيد الرب gloria dei وتهذيب النفس aedifacatio hominum ومن البداية ذاتها خلقت الشعائر فنا دينيا أصبحت صلته بها صلة الجزء بالكل •

وهكذا فبرغم وفرة ما لدينا من وثائق وسيطة فى الموسيقى ، فاننا لا نعرف شيئا عن الموسيقى الدنيوية حتى أواخر العصور الوسطى ، ويرجع ذلك الى ان الموسيقى لها لغة واحدة يفهمها الجميع بخلاف الادب ـ الذى يستطيع التعبير عن الاتجاهات أو الافكار « الخطيرة » فى أسلوب العلم ، أو فى لغة غير مألوفة للشخص العادى ، والبديل الوحيد هو الجهل الكامل بها • ويتبين من كتابات الكتاب الموسيقيين فى العصر الوسيط كأنهم لا يعرفون أى شىء عن وجود موسيقى خارج الكنيسة • وعانت الموسيقى بلا شك نتيجة لهذه الحالة • ومن جهة أخرى ، تمتعت الموسيقى بميزة كبرى : السماح لها بالاشتراك فى شعائر العبادة والاحتفالات الكنائسية ، وبذلك قامت بدور حرمت الفنون الاخرى من التمتع به ، ان هذه النظرة ذات الجانب الواحد تبدو فطنة للغاية ، اذا نظر اليها وفقا لنظرتنا هذه الايام ، وان كانت الموسيقى بوصفها أكثر الفنون اقترابا من الوجدان ، ولغة صادرة من اعماق النفس ، كانت دائما قريبة من الدين ، قادرة على النهوض والانتشار من رحاب الكنيسة • ورأت القرون الوسطى الانتصار الدائم الازدياد لمثل الكنيسة ، وما حدث من توحد فى النظرة الى الحياة • وكلما اشتد توغل روح الكنيسة المسيحية فى الحياة اليومية ، قلت قدرتنا على وعى وجود أى أسلوب كنسى مميز للموسيقى • وأخيرا بلغنا مرحلة اختفت فيها كل فروق بين الموسيقى الدينية والدنيوية •

أصل موسيقى الشعائر المسيحية ، وعناصرها

حاول الباحثون الموسيقيون فى العصر الرومانتكى ، اتباعا لنظريات المؤرخين وعلماء الآثار فى القرن التاسع عشر جعل روما أصل الموسيقى

المسيحية ، باعتبارها استمرارا عضـويا للفن الرومانى • وعلى ضوء الابحاث الحديثة فى تاريخ حضـارة الشرق الادنى أصبحت مثل هذه النظريات ـ كتلك التى قدمها جيفيرت ، وغيره من العلماء ـ مرفوضـة رفضا قاطعا فى الوقت الحالى ، فعلينا أن نعتمد على نظرة غير مبنية على التخمين ، بل على الدليل التاريخى الفعلى • وتعتمد النقطة الأساسية على الاعتقاد بنشوء أول عصر هام فى الموسيقى المسيحية فى العهد الذى بدأ عند توقف اضطهاد المسيحيين ، وانتهى بحكم جريجورى الأعظم • وكان هذا العهد خاضعا سـياسيا وفنيا للنصف الشرقى من الامبراطورية الرومانية ، وليس من شك فى ان اول مبدعات فى الموسيقى المسيحية قد جاءت من نفس البقعة التى وضعت اول نظريات لا هوتية مسيحية : حضارة الطائفة السورية المصرية • بدأ ظهور الكنيسة المسيحية فى ظل المعبد اليهودى ، وبدت المسيحية فى نظر غير اليهود نزعة عبرانية • فلماذا نبحث عن اصل هذه الموسيقى عند الاشراف الرومان المتشامخين ، الذين شبوا وترعرعوا فى رحاب المذاهب الكلاسيكية القديمة ؟ واعتمدت النظرية القديمة عن اصل الموسيقى المسيحية على الاعتقاد برجوع أقدم وثائق محفوظة يستطاع فك طلاسمها الى عهد شارلمان ، أى عهد لاحق للعهد الذى توطدت فيه الموسـيقى الجريجوريانية • وكان لابد من اعتماد البحث عن العصر السابق على أدلة عابرة ماخوذة عن مصادر ادبية ودينية ، بالاضافة الى تحليل الاساليب • ولو اضفنا الى هذه الصعوبات استمرار الاعتماد فى الاغلب على السماع فى نقل تراث الالحان الوفيرة فى باكورة الموسيقى المسيحية حتى نهاية الألف السـنة الأولى ، قبـل امكان المحافظة على التراث بطريقة دقيقة ، فاننا سنستطيع تخيل الموقف العسير الذى يواجه الباحث عند محاولة النفاذ فى هذه المتاهات • ونحن نميل بتأثير الاعجاب بالطقوس المسيحية ، لروعتها واحكام تكاملها ، وجمال موسيقاها ، وعمق مغزى نظامها ، وارتبـاط الموسيقى بالمناسبـات الكنسية المختلفة ، الى الاعتقاد بانها من خلق فنان ذى عبقرية هـائلة • ومع هـذا فقد اثبت البحث العلمى اشتراك اياد لا حصر لها فى انشاء هذا الصرح الشامخ ، واكثر من هذا ثبت انه رغم ما يظهـر من تعبير لهذا البناء عن جوهـر الكاثوليكية الممثلة على نحو مطرد فى شتى انحاء العالم ، الا ان عناصر هذا البناء مستوردة من اركان مترامية الاطراف من نفس هذا العالم •

هناك تأثير متبادل بين الموسيقى والعقيدة فى طقوس المسـيحية القديمة الى حد تعذر كتابة تاريخ الموسيقى دون رجوع الى تاريخ الديانة ، واقدم موسيقى الكنيسة المسيحية هى المزامير ، التى ورثتها المسيحية عن العالم العبرانى ، بعد تداعى سلطانه السياسى والدينى • كانت جميع طبقات المجتمع ، من قسس وعامة الناس واطفال ، تمـارس ترتيل المزامير • واثنى القديس امبروز ثناء

عاطرا على غناء المزامــــير ·ورغم تذكر امبروز ما قاله الرســـل عن وجوب التزام النساء الصمت أثناء وقوفهن بين جموع المصلين ، الا أنه قد عدل عن هذا الرأى وقال : « انهن ايضا يجدن غناء المزامير ، التى تناسب كل سن ، وتليق بكل جنس ·· وتوثق الروابط ، عندما يرفع الجميع أصـــواتهم كأنه صـــوت واحد » · وتحدث جميع آباء الكنيسة على وجه التقريب عن غناء المزامير بنفس الحماس · ولكن رغم ماحدث فيما بعد من تشجيع على مشاركة جموع المصلين فى المزامير ، الا أنه سرعان ما نقض العدول عن تمييز النساء · ودفعت شعبية غناء المزامير فى سائر الانحاء ، السلطات الكنائسية على حث رجال الدين على حفظ المزامير عن ظهر قلب · وطالب الانبا باخوم المصرى رهبانه كذلك بحفظها وهو واضع اول تعاليم وقواعد للرهبنة · ونصت قرارات مجمع نيقيا الثانى على ان مثل هذه القدرة لاغنى عنها لمتطلبات الاسقفية · ويرجع انتشار المزامير الى استمرار التراث العبرانى بمضمونه الشاعرى الرائع الذى عكس كل ناحية من امال البشر ورغباته · كما يرجع أيضا الى امكان تذكرها وغنائها فى حالة الربط بينها وبين اللحن ، حتى بواســـطة أولئك الذين لا ترتفع قدراتهم العقلية الى مستوى النظرات الشاعرية العليا للملك داوود ·

تركزت العبادة المسيحية الباكرة على المزامير ، ولكن هناك نوعا أخر من الغناء البسيط ، مأخوذ ايضا من الاجزاء الليركية فى العهدين القديم والجديد ، ويدعى « بالكانتيكا » او « الكانتيكلا » · ولا تأمل مثل هذه الاغانى البســيطة باى اعتراف بها من الناحيتين الفنية او الجمالية · انها نوع معبر عن التعبد فحسب · وهناك أيضـــا قالب انتيفونى من الغناء يدعى « بالغناء التجاوبى » cantusresponsorius ويمثل مرحلة اكثر تقدما فى موسيقى الكنيسة ·

كانت شعائر العشاء الربانى تعقد أصلا فى المساء ، وترتبط بهـا « وليمة المحبة » agape ، وهى عبارة عن وجبة يشترك فيها الجميع ، وتتخللها الصلوات والاناشيد ، التى تعد بمثابة بداية للترانيم المسيحية · وانفصلت « ولائم المحبة » agapeo عن العشاء الربانى منذ عهد باكر يرجع الى القرن الثانى ، وان كان العشـــاء الربانى قد ارتباط ايضـــا بما يدعى يوم انتظار العيد (الوقفة) vigila evigil أو صلوات الاعياد ، وبخاصة صلاة عيد الفصح · كان الناس يلتقون للطقوس ، ثم ينتظـــرون حتى مطلع الفجر للاشـــتراك فى الشـــعائر ثم أصبحت تعقد عادة فى الصباح على غرار طقوس المعابد اليهودية فى صباح « السبت » · كانت هذه هى العادة المتبعة قبل الابتعاد عن شعائر المعابد اليهودية وبعد ذلك اصطبغت شعائر الجموع بالصبغة المسيحية ، واحتلت صلوات الاعياد لفترة ما ، مكانة مماثلة فى إهميتها للعشاء الربانى ·

كانت صلوات « الوقفة » هي اقدم اجزاء في الصلوات القانونية الكنسية المعروفة (بالسواعى) وفى عصر اضطهاد المسيحيين ، تعذر اجتماعهم بالنهار ونشأت هذه الصلوات نتيجة اجتماعهم بالليل · ذكر بالليينوس الأصـــغر فى رسالته الشهيرة عن المسيحيين التى ارسلها الى الامبراطور تراجان « انهم يلتقون فى بعض أيام قبل الشروق ، ويغنون اغانى يشيدون فيها بالمسيح ، وكأنه الرب » · واقتصرت صلوات الوقفة فى البداية على ايام الاحد · وبمعنى آخر كانت اجتماعات أيام الســـبت تمتد حتى طلوع الفجـر ، وعندئذ يبدأ القربان المقدس : وسرعان ما ارتبط يوم الاحد بالقربان المقدس ، واصبح اليوم المقدس فى الأسبوع ، وحل محل السبت · وفيما بعد أيضا ، كانت اللقاءات تبدأ فى الغسق عندما تضاء المصابيح ، وهذا هو سر تسمية الصلاة التى تعقد فى هذا الوقت « بساعة تقديم البخور » ، والواقع ان هذه الصلاة اقدم صورة من صور صلوات المساء · وفى الكنائس السورية ، كانت هناك وقفة ثالثة ، او صـلاة صـــباحية تدعى « باللادريس » وهكذا انقسمت الصلوات الى ثلاثة انواع : « مســـائية » vesper ومنتصف الليل ، nocturn ، والصباحية laudes

كانت صلوات الوقفة تعقد حتى فى الأيام التى لا يحتفل فيها بالقربان المقدس ومن هنا جاءت فكرة تحديد مواقيت مختلفة للصلاة المقدسة (نظام السواعى او الصلوات الالهية divinum curus Horae canonicae) · ويوسعنا ادراك مدى تبكير ظهور هذه الشعائر بالرجوع الى ترتوليان الذى قال ان « الصلوات المسائية والصباحية » كانت تمارس فى كنائس قرطاج حوالى سنة ٢٠٠ ، وتحدث اكليمانوس الاسكندرى عن قيام ممارسات مماثلة فى مدينته ·

وتطورت الشعائر الى ما هو ابعد من ذلك على يد جماعات الرهبان التى ظهرت فى الشرق فى القرن الرابع ، كان الرهبان يحرصون على اداء صلوات الوقفة كل ليلة ، واضافوا الى الشعائر الثلاث المعروفة (فى المساء ومنتصف الليل والصباح) شعائر أخرى فى الساعات الثالثة والسادسة والتاسعة · وبعد سنة ٣٠٠ بقليل ، كانت جماعات الرهبان المصريين ، التى ادارها باخوم تقيم صلوات وقفة يومية منذ عهد مبكر · وتالفت شعائر العبادة فى اورشليم – طبقا لوصف اتيريا الحاجة من الويتانيا القديمة (٣٨٥ م) من (شعائر الوقفة ، والصباح ، والثالثة tierre ، والسادسة sext ، والتاسعة nones ومنتصف الليل vespers) · وتتألف الصلوات من مزامير وانتيفونات وتراتيل وقراءات lection ، وتجاوبات وغناء جماعى · كانت هناك مراعاة – فيما يبدو ، « للسنة الكنسية » ، رغم انها لم تتخذ شكلها النهائى ، وفى نفس العهد ، ظهرت « الساعة الاولى » prime فى بيت لحم ، وتبعتها صلوات الغروب

complotoric او compline (بمعنى المكملة فى مقدونيا وهكذا تم تنظيم « السواعى الكنسية » ، وممارستها فى فترة قصيرة ملحوظة •

تم انشاء نظام الفرائض فى الشرق(*) بمعزل عن سائر الانحاء تقريبا • على انه نتيجة لانتشار جماعات الرهبان فى الغرب ، واقتدائها فى تأليف جماعاتها بالمثل التى ظهرت فى الشرق ، تماثلت الشعائر فى جميع مناطق الكنيسة ، منذ عهد باكر يرجع الى سنة ٤٠٠ ، وتزودنا حوليات رهبان كاسيانوس (مونتى كاسينو) بالوثائق المؤيدة لذلك • وواصلت الطقوس المختلفة النهوض بالشعائر ، مع احتفاظها بالعناصر القديمة المشتركة المناسبة لحاجاتها •

وما لبثت الكنيسة ان اعترفت بصلوات الوقفة ورحبت بها ، وتحولت فى نهاية القرن الرابع من صورتها الفردية الى شعائر رسمية • وتحمس اباء الكنيسة لهذه التجمعات الليلية ، واعتاد القديس باسيليوس المرور على عدة كنائس ، وزيارتها فى اية امسية للاستماع الى المؤمنين وهم يغنون المزامير • وبارح جريجورى المازيانزى القسطنطنية وهو يشعر بالاسف لانه لم يصادف هناك غناء مزامير المصلين •

تضمنت لوائح القديس بنديكت أقدم نظام لصلوات الوقفة ، وأصبح البنديكتيون الذين انشأوا طوائف وجمعيات بروما فى القرن السادس خبراء معترفا بهم فى هذه المسائل ، واحتفظوا بهذه المكانة طوال القرون الوسطى •

وتحول العشاء الربانى ، ابتداء من اواخر القرن الثانى ، الى عبادة قربانية ، وأصبحت تسمى بالافخارست (بمعنى الشكر) ، لتركزها على صلاة العرفان ثم دعيت بالقداس missa على عهد القديس امبروز ، وبذلك اصبحت صلوات الوقفة طقوس تمهيدية ، أى مايدعى بقداس المستجدين catechumenical والمستجد (كاتيكومين) catechumen هو من يتلقى تعاليم اولية فى المسيحية : تعاليم تسمح له بالانخراط فى سلك المؤمنين • ووصف جوستان الفيلسوف المسيحى الدائم التنقل (١٥٠ م) نظام هذه القداسات الباكرة ، فقال انها تتألف من مطالعات من العهدين القديم والحديث تتلوها موعظة « للامام » • ويجىء بعدها تقديم الخبز والنبيذ ، وصلاة للمؤمنين ، و « قبلة السلام » وصلاة العرفان

(*) العجيب أن المؤلف يتجنب ذكر مصر • وهى الأصل المشار اليه فى كلمة « الشرق » والرهبنة هى عطاء الكنيسة المصرية للعالم المسيحى •

(المراجع)

(الأفخارستية) ثم « المناولة » آخر الأمر • عرض لنا وصـــف جوســـتان النظام السائد فى الطقوس فى القرن الثانى • ويمكن مصادفة نوع متأخر من طقوس القداس فى اللوائح الرسولية apostolic VIII ٥ ـ ١٥ • ويحتمل ان هذه الكتب قد ظهرت فى القرن الرابع •

وابتداء من القرن الثالث الميلادى ، اصبح فى وسع المسيحيين التجمع للعبادة فى الاماكن العامة بعد ان كانوا فى القرنين الاولين مرغمين على الاجتماع تحت الأرض فى الخفاء ، وتتحدث الحوليات عن اقامة كنائس ذات أبعاد هائلة ويرجع فضل ذلك الى اعتناق الأثرياء المسيحية • فعندما انضم الى الكنيســـة مارشيون ـ الذى تحول فيما بعد الى زعيم لطائفة من الهراطقة المارقين ـ اهدى الى الكنيسة منحة تقدر بمائتى الف سسترس • وفى نهاية القرن الثالث ، تحدث فورفيريوس الفيلسوف اليونانى « الافلاطونى الجديد » عن الكنائس المسيحية فقال أنها « تنافس فى حجمها معـابد الوثنيين » وبمجىء البابـا ملشياديس (٣١١ ـ ٤١٤) ، ناهز تعداد الكنائس فى روما الاربعين « بازيليكا » مسيحية • وليس من شك فى ان الشعائر قد ازدادت ازدهارا فى هذه الابنية ، وبذلك ازداد الدور الهام الذى تقوم به الموسيقى فيها •

بعد صدور مرسوم قسطنطين الذى سمح للمسيحيين بحرية التعبد ، ورفع من مكانة العقيدة الجديدة الى مرتبة الدين المشروع ، بدأت الكنيسة المسيحية تشارك فى الحياة العامة ، وارتقت الطقوس ، وبدا ذلك على الأخص بعد انشاء (السنة الكنسية) ، وبدأت طوائف الرهبان الخاضعة لانظمة من وضع المذاهب المختلفة تحدث تأثيرا نفاذا على الحياة الروحية والاقتصادية والموسيقية للكنيسة • ونمت فى ظل الأديرة السورية ممارسة موسيقية جديدة : الغناء الانتيفونى الذى اقتدى ـ فيما يحتمل ـ بشعائر المعابد اليهودية القديمة • كانت الاشعار تغنى بطريقة « تجاوبية » ، قبل ، وبعد المزامير وغيرها من الاناشيد الطقوسية • ونقل الرهبان وأولئك الاتباع الذين وصـــلوا الى مرتبة الأســـقفية غناء المزامير الى الكنيسة ، وهناك انتشرت انتشارا واسعـا بين الكهنة الدنيويين (غير الرهبان) • وقام بنشر هذا النوع كاهنان من انطاكية بوجه خاص : فلافيان وديودورس (٣٥٠ م) ، وتركز نشاطهما فى سوريا ، كما نشط بازيليوس فى نيقية وفلسطين ، والقديس جون كريزوتوم (يوحنا فم الذهب) فى بيزنطة •

وأدخل القديس امبروز الغناء الانتيفونى فى الغرب • وسرعان ما انتشر من ميلانو (اعتمادا على الامتياز الجغرافى للمدينة ، وعلو مكانة اساقفها) الى غيرها من مناطق الكنيسة اللاتينية • وساد استعمال « الغناء التجاوبى » بالفعل

فى غضون حياة القديس امبروز ، ويستطاع التحقق من ذلك من كتابات صديقه وسكرتيره باولينوس • واقتدت روما بميلانو ، حيث قدم الغناء الانتيفونى رسميا فى طقوسها اعتمادا على المرسوم الذى اصدره مجمع روما سنة ٣٨٢ ـ برئاسة البابا داماسوس • ومما ساعد على تحقيق هذه النتيجة وجود عدد من الاساقفة اليونانيين والسوريين ـ الذين كانوا بطبيعة الحال على دراية بهذه الناحية من موسيقى الكنيسة ، وكذلك معرفة البابا داماسوس لممارسات الطقوس الشرقية ، بعد ان أمضى سنوات عديدة فى الشرق • على أية حال • لم يمض أكثر من جيل حتى اضاف البابا سلستين الاول هذه الممارسة الى القداس الرومانى •

والبابا داماسوس صاحب الفضل فى تقديم نموذج شرقى آخر فى ممارسة الغناء : التهاليل المزركشة التى تتمثل فى الهليلويا (التسبيح) ، وارتبط هذا النوع الهام من الغناء المزركش فى الاصل بالمزامير ، ومازالت المزامير التهليلية تحمل هذ الوصف فى الطبعات الحديثة من الكتاب المقدس • وتمشيا مع ماقاله القديس جيروم : انتشرت ممارسة الهللويا ببيت لحم فى القرن الرابع فكانت الجماهير تنشد هذه التهاليل كترجيعات للمزامير التى يغنيها المرتلون • ولاقى غناء « الهليلويا » استحسانا فى الكنائس الشرقية ، وكان لليونانيين كتب خاصة تحتوى على الحان من الهليلويا ، ومازال القسس فى الكنائس القبطية يغنونها بالطريقة القديمة • وكثيرا ما يستغرق تقديم هذه الاغانى الحافلة بالمزركشات اكثر من الربع الساعة •

سميت التهاليل المزركشة التى كانت تنطلق عند غناء الحرف الاخير من كلمة هليلويا بالابتهاج » Jubilus من Jubilatio • وساعدت كما سنرى فى الفصل التالى على حدوث تطورات هامة فى تاريخ الاناشيد الجريجوريانية • ويكفى هنا القول بانه فى الوقت الذى بدا فيه الغناء المزركش امرا مسلما به فى نظر الشرقيين الذين لم يعن كتابهم بتفسير طبيعته ، حاول اباء الكنيسة الغربيين مرارا تعليل وجود أناشيد « « الابتهاج » • ويقول القديس اغسطين انها مدائح للرب ، وتعبر عن اشياء لا يمكن التعبير عنها بالكلمات أو الحروف •

بطبيعة الحال ، كانت الهليلويا معدة فى الاصل للطقوس ، ولكن شعبيتها قد ازدادت بين الناس كتعبير عن الفرحة عند المسيحيين ، فكان النوتية يتصايحون بها عند انتقالهم من سفينة لأخرى ، واتخذها الجنود المسيحيين شعارا لهم فى القتال ، ويروى الراهب المؤرخ الانجليزى « بيد » كيف ساق القديس جيرمانيوس البريتون الى الحرب فى ويلز ، حيث عرفوا جماعة

من العصاة الايرلانديين والبقطيين (من اسكتلندا) ، ولما كان هذا الهجوم قد حدث فى عيد الفصح ، لذا اختيرت صيحة الحرب من نغمات الهليلويا واصبحت المعركة تعرف باسم « انتصار هليلويا » ٠

فلنترك المزامير ، لنفحص أصل التراتيل : النوع الكبير الآخر من موسيقى الكنيسة الباكرة ، هذه التراتيل أناشيد للتسبيح والحمد والعرفان ، وتعكس موضوعا مستحبا فى الفلسفة الافلاطونية الرواقية التى ازدهرت فى بواكير عهد الكنيسة : التغنى بجمال الكون ٠ ولذا علينا الا ندهش اذا رأينا أصله عند المدرسة الاكليركية بالاسكندرية (الديداسكالة) ، كانت هذه المدرسة يرأسها اكلنضوس الاسكندرى (مات ٢١٥) معنية بتدريس أصول المسيحية ، واعتقدت ان واجبها يحتم عليها أحداث تفاعل بين الحضارة الهلنستية والمسيحية ٠ والوثيقة سنعتمد عليها باعتبارها قوية الصلة بهذا الاتجاه هى ترتيل أوكسيرنخوس التى سنعتمد عليها باعتبارها قوية الصلة بهذا الاتجاه هى ترتيل أوكسيرنخوس كبير من السمو كتب فى نهاية القرن الثالث ، واقتدى بكل وضوح بقصائد هلنستية ترجع الى عهد هادريان ٠ وهناك أيضا مثلان آخران من هذا النوع من التراتيل فى المدائح الرسولية، ولم يبق منها غير النصوص٠ وأصلها الدنيوى ظاهر وقديم ، ولكنها ظهرت فى هذه التراتيل التى تؤديها بعض طوائف من هراطقة المسيحية ومما قاله بعض كتاب مختلفين للكنيسة ان غناء التراتيل كان مصحوبا بالتصفيق بالأيدى وبالحركات الراقصة وذلك قبل تنظيم الغناء فى الكنيسة ٠ وتطلبت مثل هذه التراتيل المهرطقة بطابعها الدنيوى الصريح ، أحداث تغيير واصلاح ٠ والحق أنه حوالى منتصف القرن الثالث قامت الكنيسة برد فعل بدأ بالحركة المسماة بحركة « الرجوع الى الكتب المقدسة » واحتفظت هذه الحركة بتراتيل الكتب المقدسة ، وقليل من البعض الآخر مما اجازته الطقوس ، ولكنها استبعدت كل شىء آخر ٠ وبعد ان وطدت « حركة الرجوع للكتاب المقدس » اقدامها لفترة ما انتهت بان قضت على نفسها نتيجة لعزلتها وتجاهلها لسيكلوجية الشعب ، بعد أن عاشت فترة طويلة كافية ساعدتها على شل الروح الخلاقة فى عصر له أهمية من الدرجة الاولى ، وكان هذا الشلل يقترب من القضاء عليها ٠ ومع هذا فقد حاولت التراتيل المارقة الشبيهة بالغناء الشعبى ان تحيا ، وعادت اليها شعبيتها مرة أخرى ، وما لبثت ان أثرت فى تراتيل الكنيسة ٠ وصادفت استحسانا عند الهراطقة ، وبخاصة آريوس وشيعته ٠ ولمواجهة هذا الاعتداء ، جدد مجمع لاوديقا (٣٨٠ ــ ٣٨١) تحريمات المادة التاسعة والخمسين حسب ما جاء بلائحة « جماعة الرجوع الى الكتاب المقدس » ٠ ولابد أن يكون قد ضاع فى هذه المحاولات الكثير من المؤلفات القيمة رغم وصفها بمزامير الحمقى psalmi idiotici

وسوف نرى كيف تغير هذا الاتجاه المتصلب فيما بعد ، وكيف ازدهرت فى القرون الوسطى التراتيل من خارج الكتاب المقدس ، بعد أن خف التعسف ·

بدأ ازدهار هذه التراتيل فى القرن الرابع بعد أن اتجهت الى التخلى عن آخر آثار أوزان الشعر القديم · وبفضل نشاط المدرسة الأدبية التى ازدهرت فى « ادبسا » تحت زعامة القديس أفريم اصبح للتراتيل ذات الايقاع القدح المعلى · لم يكن الطابع السائد فى هذا الشـــعر هلنستيا ، ولكنه كان يهوديا متاثرا بحلم يوحنا (الابوكاليس) وتاثر ايضا بالمزدكية (الديانة الفارسية القديمة) التى شاعت فى القرون المســـيحية الأولى · ونقل القديس جريجورى النازياسى هذا الاتجاه الى الشعر اليونانى ، بينما قام القديس اغسطين اسقف هيبو وسانتليير StHilaire اسقف بواتييه بتعريف الكنيسة اللاتينية به ·

تعرف سانتليير اسقف بواتييه (مات ٣٦٦) على التراتيل السورية عندما كان منفيا فى الشرق · وترجم لدى عودته عدة تراتيل شـــرقية الى اللاتينية ، واضاف اليها تراتيل من انشائه · سماه ايزادور الاشبيلى صراحة بأول شاعر لاتينى للتراتيل · وشعر سانتليير بالضيق عندما عجز عن آثارة اهتمام ابناء المشرق بهذه التراتيل الجديدة · ولم يخف سانتليير رأيه عن المواهب الشـعرية الموسيقية عند الغال الذين سماهم بغير الصالحين لتقبل الأناشيد الدينية ، وبذلك أصبحت مهمة اقلمة التراتيل فى الغرب من نصيب القديس أمبروز ·

وأنشدت التراتيل الأولى عندما هرب القديس أمبروز متبوعا باتباعه الاوفياء من آريانوس وهراطقته ·

« فى هذا العهد تقرر لأول مرة غناء التراتيل والمزامير لا وفقا للطريقة المتبعة فى الكنائس الشرقية ، خشية اغماء الناس ضيقا وطأة الأسى · ومنذ ذلك الحين، اســـتمرت هذه العادة حتى الآن ، ومازالت متبعة عند الجموع المختلفة من المصلين ، بل قل عند الجميع تقريبا ، فى شتى انحاء المعمورة » (عن اعترافات أغسطين) ·

ووصف القديس اغسطين التاثير العارم الذى تحدثه هذه التراتيل فقال :

« كم سال الدمع مدرارا من عينى ، عند استماعى الى ما تترنمين به من تراتيل واغنيات · وتأثرت على الفور بعذوبة نغم الحانك الكنسية · وانسابت هذه النغمات فى اذنى ، ووصلت الحقيقة مستقطرة الى قلبى ، فامتعتنى ، واندفعت فى داخلى مشاعر التقوى فتدفقت وسال دمعى ، وهكذا رأيت نفسى سابحا فى غمار السعادة » ·

وتراتيل امبروز أكمل صقلا فنيا من مبدعات سانتيلير ، وتمثل المعتقدات المسيحية بعد التعبير عنها فى صورة كلاسيكية رائعة العتاقة · وتتألف كل هذه التراتيل من ثمانية استروفات : كل من أربعة أسطر فى البحر الاثيابى (بحر ثنائى) · ولما شاع تقليد هذه الطريقة أصبحت تسمى « بالتراتيل الامبروزيانية». فهل كانت هذه الالحان من تأليف أمبروز ؟ يستحيل الاجابة عن هذا السؤال بالايجاب ، وان كان من المحتمل ظهورها فى عهده · وبينما يحتمل الكثير من هذه التراتيل الشك فيمن ألفها ، الا أن هناك أربعة على الأقل تتصف بصحتها بشهادة القديس أغسطين :

الخالق الأزلى للأشياء	Aeterne Aerum Conditor
الله خالق كل شىء	Deus Creator Omnium
لقد انبثقت الساعة الثالثة	Jam Surgit Hora Terita
فتعالى يا مفدى الأمم	Veni Redeptor Gentium

وأفضل ما يصور قيمة هذه التراتيل الفنية ، وحيويتها هو استمرار احتفاظها بنضارتها الأصيلة حتى بعد مرور عدة قرون · ومازال الجميع ينشدونها ، ويستمتعون بها ، واعتمد لوثر على آخر هذه التراتيل فى احدى أناشيده المثلة للفحولة « اقبل الآن يا محرر الوثنيين » · وأبرز شعراء التراتيل الذين جاءوا فى أعقاب أمبروز : باولينوس أسقف نولا ، والشاعر الاسبانى اللاتينى برودنتيوس بخاصة (مات بعد ٤٠٥) وتأثر هو الآخر تأثرا كاملا بالشعر الكلاسيكى ، وبه انتهت التراتيل اللاتينية فى القرون المسيحية الأولى ·

ما نعرفه عن هذه التراتيل لا يزيد عن نصوصها ، ولكن كل البينات تدل على أن ألحانها الممتعة التى تكثر الاشادة بها قد اعتمدت على روح الأغانى الشعبية · وتكشف الاستروفات البسيطة البناء عن ذلك بكل وضوح · ويتعذر التيقن من قيام الشعراء بتلحينها ، كما سبق ان ذكرنا ، وان رجعت بعض الالحان المرتبطة بهذه التراتيل الى زمان سحيق ، وربما عاصرت النص أحيانا ·

قصد بتراتيل أمبروز استخدامها فى صلوات الجماعة · اذ كانت مؤلفة بحيث تستطيع جموع المصلين القيام بغنائها · وهذا يفسر سر بساطتها · أما تراتيل برودنتيوس فأكثر التماعا ، ولكن القصد منها هو التهذيب الفردى بالرغم من تبنى الكنيسة لبعضها فيما بعد · وبوجه عام اعتبرت التراتيل أسمى

من المزامير ، التى كان لها فوائد شتى ، بينما تخصصت التراتيل فى الاتجاه الى الرب • أو كما وصفها القديس امبروز بانها قد ألفت خصيصا لله Hymnus specialiter Deo Dictur وزعم القديس يوحنا فم الذهبى (خريزوستوم) سموها عن عالم الانسان ، وبانها الهية بالضرورة ، ويثير دهشتنا مثل هذا الرأى، لأن العناصر الشعبية قد غلبت على بعض هذه الأناشيد ، كما رأينا •

وحظيت التراتيل بالشعبية فى البلدان الأخرى ، بالرغم من استمرار عداء الكثير من المجامع المقدسة لها ، وتفضيلها لنصوص الكتب المقدسة • وكانت روما فى القرن التاسع آخر من قبلها وضمها الى الشعائر • ومن جهة أخرى رحبت شبه جزيرة ايبريا وبلاد الغال بمؤلفات التراتيل ، وتحمست لها •

واكتسب عنصر هام آخر من الأغنية الطقوسية أسمه من الطريقة التى كانت تتبع فى البداية فى تقديم الطقوس • كان منشد المزامير عندما يقدم أناشيده يصعد الى مكان مرتفع على درجات « الامبو » (المنبر الكبير) أمام نضد يساعده على القراءة • واعتبر الغناء من « الامبو » ، أو بمعنى أدق على درج السلم gradus المؤدى الى المذبح من العلامات المميزة لهذا الغناء (الذى كان المرتل يقوم فيه بتلاوة سطوره عند قاعدة المنبر) وبذلك سرعان ما سميت هذه « الأغانى الخاصة بدرج السلم » gradual ، وأصبحت اهم جزء فى الموسيقى الكنائسية •

عندما تخلى الرومان ، فى نهاية القرن الثالث عن اللغة اليونانية فى الطقوس مؤثرين لغتهم اللاتينية عليها ، بدأ الغرب خطوة تاريخية ، انتهت بانشاء طقوس غربية مستقلة • وابتداء من هذا العهد ، تزايد استقلال القداس عن نظام الشعائر فى الشرق والغرب على السواء • وساعد اعتراف قسطنطين بالكنيسة المسيحية (٣١٣ م) على شد أزر هذا الاتجاه وأحدثت النماذج والأنواع العديدة التى نهضت وبخاصة فى الشرق رد فعل متجه الى البساطة • ودعت الحاجة الى اتباع التشدد وأسلوب حازم عند تثبيت النصوص لمواجهة هجوم المارقين وسبابهم ، ولن يصح القول بأن الشعائر فى هذه القرون الباكرة كانت موحدة ، تابعة لنظام واحد • أنها لم تزد عن طقوس محلية مستندة الى أساس مشترك • وبالتدريج ، توحدت البقاع المتفرقة فى أقاليم ثم فى أمم ، الى أن انتهى الأمر بتركيز سلطان الكنيسة فى مكان من اقليم ما ، وقيامها بتنسيق طقوس كل هذا الاقليم حسب اللغة السائدة فيه •

كانت الطقوس تمارس بطريقة متجانسة فى البلدان المحيطة بالبحر المتوسط ، كمصر وآسيا الصغرى وبيزنطة • وفى البدء ، استعملت اللغة اليونانية فى

الشعائر • وفى نطاق هذه الدائرة ، ظهـــرت جملة أنواع ثانوية من الطقوس كالطقوس السيريانية الغربية التى تركزت فى أورشــــليم • كما تركزت الطقوس المصرية فى الاســــكندرية ، والبيزنطية فى القســــطنطينية • واحتفظت الطقوس الســــريانية الشـــرقية التى شاعت فى المناطق البعيدة الممتدة الاطراف باللغة السريانية • وانقسم الجزء اللاتينى الأوسط الى أقســــام ثانوية مماثلة ، أكبر منطقة فيه هى المنطقة المحيطة بروما ، ولكن الطقوس الرومانية قد شاعت أيضا فى أفريقيا الشمالية ، ومركزها « قرطاج » • ودخلت اجزاء كبيرة من جنوب ايطاليا Magna Gracia التى استعمرها اليونان منذ عهد باكر ، فى دائرة الحضارة والعادات الهيلينية ، واحتفظت بالطقوس اليونانية فى صورتها الأصلية ، كما نقلت عن أورشليم • وبغض النظر عما بين اليونان والرومان من اختلاف ، وقد استخدمت حتى روما ذاتها بعض الطقوس اليونانية ، مراعاة للاغريق ولكنها لعبت بطبيعة الحال دورا تافها فى العالم الرومانى •

المجموعة الكبيرة التالية مقرها بلاد الغال ، وتنقسم الى أربعة أقســـام ثانوية : القسم الغالى الصميم فى الغال والغال الاسبانى Hispano Gallican أو الموزارى فى أسبانيا ، والقسم الميلانى أو الامبروزى فى مقاطعة ميلانو ، ومازالت شـــائعة هناك ، وانما بعد تفاعلها مع الطقوس الرومانية • وتجىء فى النهاية الكلتية فى بريطانيا العظمى وايرلاندا ، وربما فى مقـــاطعة بريتانى ، حتى جاء الرومان فاقتلعوها فى القرن الســـابع • ومن المعـــروف أن « الموزارابى » هم المسيحيون المستعربون الذين تمسكوا بمسيحيتهم فى الأندلس الموريسكية • كانت لهم طقوس موريســـكية لا تحتوى على أى عناصـــر عربية • وكانت الطقوس الموريسكية هى الطقوس القومية فى أسبانيا ، وبقيت الى أن حلت محلها الشعائر الرومانية فى القرن الثانى عشر ، وتشاهد الآن فى بعض أيام من الســـنة فى كاتدرائية طليطلة ، وفى مصلى صغير فى سلامنقة •

تميزت الطقوس فى بداية العصر المسيحى بوفرة عددها ، كما رأينا ، ولكن بشيوع المسيحية وتحولها الى دين عام ، اشتد الميل الى تثبيت الطقوس ، ومن هنا لم يبق الآن سوى عدد قليل نسبيا من الطقوس • علينا الا نتناسى أنه بالرغم من قصور سلطان أسقف روما فى هذه البلدان ، الا أن تاريخ هذه المدينة الخالدة، وذكريات انشاء القديس بطرس للكنيسة ، قد استطاعا تزويد هذا الأسقف بنفوذ، لم يستطع الأساقفة غير الرومانيين تجاهله •

تنظيم طقوس العبادة

الموسيقى الدنيوية ـ معارضة الكنيسة

اعتمدت موسيقى الكنيسة الباكرة على الارتجال · ويقال فى الأساطير أن التسبيحة te deum قد ألفت عندما غمرت النشوة العلوية القديس أغسطين والقديس أمبروز فى مناسبة تعميد القديس أغسطين · ويتبين من هذا القول الطابع الانتشائى الارتجالى لهذه الموسيقى : وكرر الكتاب المسيحيون الكلام عن المواقف التى سادتها النشوة ، وعرف ترتوليان بعض الأغانى التى ترتبت على مثل هذه الحالات العقلية ، واعتقد ان هذه الارتجالات من العلامات التى تميزت بها ابتهالات المسيحية ، وموسيقاها ·

كان أئمة العبادة يختارون فى البداية من صفوف مثقفى الطبقةالعلمانية ، ولا يشغلون مناصب رسمية فى الكنيسة ، ولا يرسمون ، ولكنهم كانوا أصحاب شخصيات وقورة تتساوى وظائفهم مع المناصب الشرفية بلغة هذه الايام · وربما أمكن ارجاع مكانتهم الأولى الى حلول وظيفة المنشد (العريف cantor) فى الكنيسة المسيحية محل وظيفة مماثلة فى المعابد اليهودية القديمة · ويحتمل أيضا تعليل ذلك باستخدام الكنيسة فى كثير من الأحيان لموسيقيين سبقت لهم ممارسة الموسيقى فى الشعائر اليهودية للمشاركة بفنهم فى الطقوس المسيحية الجديد · وقدم لنا ايدلسون فى مختلف نشراته المتضمنة أغانى اليهود الشرقيين أمثلة للبراعة المذهلة عند أولئك العرفان اليهود · وارتقت وظيفة « الامام » التى بدأت سنة ١٥٠ فى الغرب ، وبعد ذلك بخمسة وسبعين سنة تقريبا فى الشرق · ارتقت الى منصب مقرىء anagnost ولم تكن الوظيفة فى البداية مرتبطة بعضوية الاكليروس ، غير أنه بعد قرن من الزمان ، كان العريف (الكانتور) يدخل فى أول درجات السلك الاكليروسى (الدرجات الأولى) يعنى درجة المقرئين، ويحدد عدد الملحقين بالكنيسة تبعا لعدد القراءات التى يقومون بالقائها · وكثيرا ما ضمت الكنائس الكبرى عددا لا باس به من المقرئين · ففى عهد الامبراطور جستنيان ، كان كورس كاتدرائية القسطنطينية يتألف من مائة وسبعة مقرىء وخمسة وعشرين عريفا · وجدير بالذكر أن أبكر التصميمات المعمارية التى أجريت لايواء أفراد الكورس ترجع الى هذا العهد ، فمثلا فى بازليكا روما سان باولوفيورى ليمورا (خارج الاسوار) التى بنيت فى القرن الخامس الباكر ، احيط المذبح بمكان فسيح محاط بالقضبان للمنشدين · ومازال هذا التقليد شائعا فى ايطاليا · وبعد ان توطدت أقدام النظم الرهبانية ، واحتلت مكانة بارزة فى الكنيسة منذ بداية القرون الوسطى ازدادت أهمية الشعائر ، وترتب على ذلك افساح مكان أكبر للكورس والاكليروس فى القرون الأولى · وكانت وظيفة المقرىء منفصلة

انفصالا كاملا عن وظيفة العريف • بيد أن هذا الاختلاف تلاشى بعد ان أصبحت التلاوة من الكتاب المقدس منغمة •

بعد ان اشـــتدت الحاجة الى أئمة الشـــعائر ، ظهرت مدارس المقرئين Schola Lectorum التى يرأسها ناظر primicerius ويرجع هذا التقليد بلاشك الى تاثير مدارس المعابد اليهودية • وتضم هذه المدرسة رجالا وصبية على السواء • ويتقلد المقرئون وظيفة اكليريكية • اما العرفان أو منشدو المزامير فظلوا علمانيين ، ولو انهم يدرجون أحيانا من بين أصحاب الوظائف الصغيرة فى الكنيســـة • وكثيرا ما تضمنت الكتابات الرومانية المحفورة من النصـــف الأول للقرن الرابع ، بعض اشـــــادات بالقـــدرات الموســـيقية عنـــد منشـــدى المزامير • وشـــاع الاعجاب بالصـــبية المقرئين والمنشـــدين فى العهد اللاحق لقسطنطين فى الشرق والغرب • وتتطلب اجادة انشـــاد المزامير الاقامة فى المدرسة ، والدراسة تحت اشراف مدربين من السلك الاكليريكى • لم تقتصر مهمة هؤلاء التلاميذ على الدراسة ، وعلى العكس فانهم كانوا يشاركون بدور فعال فى خدمات الكنيسة • وتخرج أغلب أصحاب المناصب العليا فى الكنيسة من مدارس المرتلين هذه ، التى تمثل أول خطوة فى التعليم الكنائسى • وأحيانا كان سن الصبية صغيرا للغاية ، بالنسبة لوظيفة ذات مسئولية كبيرة كوظيفة المرتل • فالمعروف أن بعضهم قد شارك فى انشاد المزامير من سن الخامسة أو السادسة، وقرر المجتمع الثانى فى طليطلة (٥٣١) والمجمع الثانى فى أورانج (٥٢٩) عدة تعليمات هامة خاصة بالمرتلين من الصبية • وكان يرأس مجمع أورانج سان سيزار من «آرل» • وكان معنيا أشد عناية بالارتقاء بروح أبرشيته المنشأة حديثا، ومن ثم اصدر المجمع بتوجيهه تعاليم هامة خاصة بطريقة ادارة الكنيسة • ومن بين هذه التعاليم أمر لقسس الأبرشية بتعيين « عرفان من الأحداث » كالعادة المتبعة فى ايطاليا ، واهتم القديس بنديكت أيضا بالتعليم الموسيقى للصـــــبية والاستعانة بهم ، وتضمن قانونه عدة فصول خاصة بهم ، بل وذهب الى ما هو أبعد من ذلك فى الفصـــل الخامس والأربعين ، عندما رأى توقيع عقوبات بدنية على أولئك الذين ينشزون فى الانشاد •

كانت تلاوة « مختارات من اعمال الرسل فى العهد الجديد » أو من العهد القديم تقدم بالتناوب مع الأناشيد، وبذلك ازدادت أهمية الدور الذى يقوم به العريف وحوالى سنة ٣٥٥ ، رأى مجمع لاوديقيا نفسه مضطرا الى حماية المنشدين الأصل من تسرب غير المرغوب فيهم ، وبعد زهاء الاربعين السنة قرر المجمع الرابع فى قرطاج بعض تعاليم خاصة بوظيفة المنشدين • واقتداء بالمثل الذى حققته مدرسة العرفان (سكولالكتورم) انشئت مدرسة أخرى على غرارها • ولابد أن يكون

غناء جموع المصلين بوساطته ، قد بدا غير متكافىء مع تقدم وعلم الفنون الأخرى المشتركة فى خدمة الكنيسة ، ورأت المجامع ضرورة مشاركة الموسيقى فى هذا التقدم ·وخطت تعاليم مجمع لاوديقيا - التى اشارت بالاكتفاء باشتراك المنشدين المتخصصين فى غناء الطقوس - أول خطوة نحو الاستبعاد النهائى لمشاركة جمهور مصلين بطريقة فعالة فى الانشاد · وكثيرا ما اسىء تفسير هذا القرار ، ولو أن غايته مسايرة للمنطق وروح الفن · وحرصت الفروع البيزنطية والرومانية من الكنيسة المسيحية على تسخير الفنون لخدمة شعائر العبادة ، وهكذا تجاوب النغم المنبعث من الكورس دون عامة المصلين مع الجو الذى تحدثه التصاوير الحائطية وشاعرية النصوص الدينية المختارة ·

ومع أنه من المتعذر تاريخيا اثبات وجود مدرسة بابوية للمنشدين فى عهد البابا سلفستر (٣١٤ - ٣٣٦) ، الا أن انشاء مثل هذه المدرسة فى النصف الثانى من نفس القرن قريب الاحتمال · فلم يكن من الميسور قيام الخطوات التى اتخذها البابا سلستين لتنظيم الطقوس بغير سبق وجود كورس مدرب من المنشدين وانشأ البابا سكستوس (٤١٢ - ٤٤٠) ديرا للتدريب اليومى على غناء المزامير وانشأ خليفته ليون الأكبر (٤٤٠ - ٤٦١) ديرا آخر تخليدا لذكرى القديسين يوحنا وبولس ، وطلب من القائمين على هذه الأديرة أن تزود الكنيسة البابوية بالصلوات الشعائرية والأناشيد · وتقدمت بفضل مدارس الانشاد صنعة الغناء، ولاقت تقديرا من المسيحيين ، على أوسع نطاق ·

عندما رسم جريجورى الأول الذى تولى منصب البابا فيما بعد ، رئيسا للشمامسة فى روما (٥٨٥) أدى تقديره لجودة الغناء وعشقه لعذوبة الصوت ، الى ظهور عادة تصور مدى ما حظيت به القدرات الموسيقية من تقدير · فكثيرا ما كان أرباب الأصوات الجميلة يختارون لوظائف الشماسين ، حتى لو كانوا من العلمانيين (ومن الغريب أن يطيل هؤلاء المغنون شعورهم بكثافة تماثل ما فعله موسيقيو القرن التاسع عشر) · ومن بين القرارات التى أصدرها البابا جريجورى الغاء هذه العادة · ولم يكن اعتراض هذا البابا موجها ضد الخصائص الغنائية للمنشدين ، لأن مسالة وجوب اتصاف الغناء بجودته كانت من المسائل المسلّم بها عند كل الكتاب من آباء الكنيسة ، ولقد سبق ان تحدثنا عن قانون القديس بنديكت ، وان كانت قوانين القديسين بولس واسطفان قد تضمنت أيضا عدة فقرات عن موسيقى الكنيسة ، وطالبت هذه القوانين قيام الكورس بانشاد هذه المزامير وكأنها منبعثة من صوت واحد ، حتى لا يشذ احد المغنين عن الآخرين بسرعة غنائه أو نشازه ·

وازداد رسوخ مكانة « مدرسة المنشدين » - السكولا كانتورم - بفضل

البابا جريجورى ، عندما خصص بناءين بالقرب من كنيسته اللاتيرن ، يعيش في احدهما المنشدون وقسس الكنيسة البابوية سويا ، أما المبنى الآخر فملجأ لليتامى ، مهمته تعليم من يلحقون مستقبلا بالكورس ٠

تتحدث كل مصادرنا بافاضة عن موسيقى الغناء في الكنيسة ، ولكنها شحيحة في كلامها عن أى مظاهر أخرى للفن الموسيقى ٠ وأما ان الاعجاب بالترفيه والموسيقى الدنيوية كان شائعا ، فأمر يمكن استخلاصه من مثل الفقرات التالية المنقولة عن Hexameror للقديس باسيليوس (الفصل الرابع ـ الفقرة ١) ٠ « هناك مدن يستطيع المرء الاستمتاع فيها بكل ضروب المشاهد التمثيلية من الصباح حتى المساء ٠ وعلينا الاعتراف بأن ازدياد استماع الناس الى الأغاني الداعرة والمثيرة، التي تثير في أرواحهم نزوات خليعة يزيد من نهمهم الى السماع » كان كثير من آباء الكنيسة على دراية بما في الصوت الرخيم من اثارة وجاذبية ، وحاولوا أبعاد الناس عن المغنين المحترفين ، وكان أكثر ما أزعجهم بوجه خاص هو الاعداد الوفيرة من الناس الذين يقصدون المسارح للاستماع الى غناء المطربات ، وذهبوا بعيدا الى حد ان « الاستماع أو رؤية هذه المشاهد يعتبر مقترفا لخطيئة الزنا » ٠

لم تكن الآلات الموسيقية بأقل اثارة للفزع من النغمات الممتعة التي استعملها الهراطقة بنجاح مثير للدهشة في دعايتهم ٠ ووصف كثير من الكتاب الاولوس « بالآلة المخدرة » ، وحذروا المؤمنين ، ودعوهم لترك هذه الآلات « للمرتابين ، وأولئك المفتونين بعبادة الاصنام » ٠ وحذر جميع رجال الكنيسة على وجه التقريب المصلين من هذه الناحية ، واعتمدوا في ذلك على مبررات عديدة ، فقالوا مثلا ان « أعياد الشهداء » كانت تقام عادة في جو صاخب تشترك فيه كل أنواع الآلات ، مع الاكتفاء بهذا المثل المعروف لنا ، للدلالة على ما كان هناك من مغالاة ٠ ولا غرابة في حدوث ذلك ، اذا راعينا أن هذه الاعياد كانت متصلة عندنا باحتفالات الموالد والاسواق ، وحث القديس أفريم جموعه على مراعاة روح المسيحيين لا الكفار في هذه الاحتفالات ٠٠ ولابد أن يكون نفس الصخب قد ساد الجنازات لأننا نصادف تحذيرا للمجمع النسطورى المقدس من استعمال الدف والصاجات الخشبية (الكاستنيت) أثناء مراسم الجنازات ٠

تأثر تقدم الموسيقى الغربية تأثرا حاسما بما حدث من استبعاد للآلات الموسيقية من الكنيسة المسيحية الباكرة : « لسنا بحاجة للبسالتريوم والتوبا والطبول والفلوطة ، أى الآلات التي يحبها أولئك الذين يتأهبون للحرب » ٠ هكذا قال كلمنت (اكلمنضدس) السكندرى ٠ ومع هذا فلم يكن هناك اعتراض على

استخدام الآلات « الوقورة » فى الدور · والآلة المحتملة هى الكنارة ، وما نصادفه هنا هو ولاشك استمرار للآلات الوترية عند اليونان القدماء · أما التبيا(*) فقد كانت مستنكرة لصلتها بالطقوس الخمرية الداعرة · وحرصت الكنيسة دائما على التزام الغناء الطقوسى حدودا محددة ، مع استبعاد كل ضجيج وخشونة · ومع هذا فلابد ان تكون بعض الطقوس فى الكنائس الشرقية قد اتصفت بشعائرها الصاخبة ، وما فيها من رقص وتصفيق بالأيدى · وتعرض هذا النوع لهجوم اكلمنضس (كليمان السكندرى) · ومازالت الكنائس القبطية ـ وبخاصة فى الحبشة ـ مولعة بالرقص ، ويصحب اغانيها ورقصاتها الطقوسية الطبول التى يرتفع ضجيجها بين حين وآخر الى درجة تصم الآذان ·

تتسبب المؤثرات الشرقية ـ التى لم تختف الا بعد فترة طويلة ـ فى وضع عدة صعوبات فى طريق المؤرخ · وتسوقنا أية محاولة ـ ولو سطحية ـ لفحص مثل هذه المؤثرات الى مجالات ممقوتة من السحر والتعاويذ · وعلى هذا فان كل ما نستطيع القيام به هنا هو التحدث ، عما اتسمت به هذه التعاويذ ووسائل السحر ، من حيوية ، وعن مدى بقائها · فى القرن الرابع ، كانت كل طبقات المجتمع تؤمن ايمانا عميقا بالخزعبلات ، ونظر الى السحرة على انهم قادرون على كل شىء · وكان المسيحيون أنفسهم ميالين الى اللجوء اليهم ، عندما يحل بهم المرض، أو تنتابهم بعض الشكوك · يقول القديس أغسطين : «عندما نصاب بصداع فاننا نجرى الى منشد التعاويذ ، ولقد رأيت ذلك يحدث كل يوم » · وأما مدى تأثير هذه الأغانى التعويذية ، وطرائق العبادة البدائية على تاريخنا الموسيقى فيتبين من دور « الهتاف » فى « الكيرى اليصون » ، الذى يستهل به القداس هذا « الهتاف » الذى شاع فى القرون المسيحية منحدر عن الشرق ، من عهود سابقة للمسيحية ، حيث ظهر فى الشعائر الوثنية لتمجيد الاله الشمس ·

ومع الاعتراف بما كان للتأثير الشرقى على الحضارة الغربية من اثر هام ، كما يحتمل ، الا أن علينا ان نشيد بما حدث من تسرب مماثل لمؤثرات غربية فى الشرق · وبدأ هذا التأثير المتبادل بمجرد ظهور لوائح قسطنطين ·· ففى ذلك الحين، تعرف الغرب على احتفال عيد الغطاس ، وسبق ان عرفه الشرق منذ أمد بعيد ، وسرعان ما لاقى أيضا احتفال عيد الميلاد الترحيب العاجل فى الشرق ، وكان قد عرف فى روما منذ سنة ٣٥٤ على أقل تقدير ·

(*) التبيا مزمار على شكل عظمة الساق ، ولعل علماء التشريح الأوائل اطلقوا على جزء العظمة tibia المراجع

الأسس اللاهوتية والفلسفية والعلمية
للموسيقى المسيحية الطقوسية

بازدياد ارتقاء الموسيقى والطقوس في العهد التالي لقسطنطين ، ازداد الشعور بحاجة هذه الموسيقى الشعائرية الجديدة الى دعامة في الكتب المقدسة ، وأساس فلسفي ترتكن اليه • وأدى هذا الى دراسة المصادر الهلنستية والبيزنطية من جديد • وقبل الفن المسيحي المعنى المتضمن في تمثال الاله هرمس راكبا كبشاء كشعار للراعي الصالح ، وتصور المسيح في صورة أورفيوس • واعتمد الكثير من الشعراء كبرودنتيوس في بناء أشعارهم علي القواعد الكلاسيكية • ولم تستطيع الموسيقى البقاء بمعزل في مثل هذا الاتجاه السائد • وليس من شك في ان تعاليم الفلاسفة الهلنستيين في الاسكندرية قد اجتذبت اهتمام الكتاب والمفكرين المسيحيين الغربيين • وتوطدت في القرن الرابع علاقة محددة بين الموسيقى المسيحية ، وعلم الموسيقى وفلسفتها في العصور القديمة • نعم لقد تناست الموسيقى الدينية البسيطة والمزامير التي كانت تمارس في القرون السالفة الحضارة الكلاسيكية ، ولكنها احتوت في باطنها على عناصر ، ترتب على امتزاجها بالمذاهب الموسيقية الكلاسيكية ظهور موسيقانا الغربية •

تسبب الخلط بين الحضارتين في تورط زعماء الفكر في موقف حرج • ولم يلق الشرق عناء كبيرا في محاولته للتوافق •وينسب الى أوريجن أوريجانوس (١٨٥ ــ ٢٥٤) بوجه خاص ما حدث من توفيق بين حضارة هيلاس القديمة والنظرة المسيحية الجديدة للحياة • وبدت نفس المسألة أكثر حساسية ودقة في الغرب اللاتيني بسبب عداوة الكثير من كبار الاكليروس لتضمين الفكر والتعاليم المسيحية معارف دنيوية • وتردد حتى القديس أغسطين في تأييد هذه الفكرة تأييدا قاطعا ــ و لكنه استطاع الى حد ما حسم هذه المسألة ــ وعلى هذا فعلينا الا ندهش اذا رأينا تجدد الصراع والمشاحنات حول الفنون والعلوم في بواكير العالم المسيحى •

لم تسع القرون الوسطى ، في بدايتها ، لاقامة ارتباط مباشر بالعلم الموسيقى الكلاسيكي ، برغم قيام آخر الكتاب العظام باخراج مؤلفاتهم خلال العصر المسيحى • وزود بوتيوس وكاسيودورس الغرب بأساس نظريته الموسيقية ، وتجب الملاحظة أننا لم نصادف قبلهما غير المعتقدات الافلاطونية الجديدة والفيثاغورية الجديدة التي وضعت للموسيقى معنى سحريا ورمزيا • وعادت شخصية فيثاغورس الاسطورية للظهور ، وغدت من بين الشخصيات الأساسية في أساطير القرون الوسطى الموسيقية ــ الاساطير التي عنيت بجانب رمزية الاعداد في نظرتها الى الموسيقى ، وبالغيبيات أكثر من عنايتها بالنغمات والالحان الفعلية •

كان القديس اغسطين ينوى كتابة بحث مستوف عن الموسيقى ، ولكنه توقف عند الكتاب السادس • ومع ان هذه الكتب تحتوى على قدر كبير من المادة المثيرة للاهتمام ، الا انها عنيت فى الأغلب بفن الشعر ars poetica الذى لم يكن منفصلا فى صورته الكلاسيكية الحقة عن الموسيقى • ومع هذا فاننا نصادف فى الكتاب السادس انحرافا الى غيبيات العدد التى عرفت عن الأفلاطونيين الجدد • وكثيرا ما يظهر تناقض بين معتقدات اغسطين الفيلسوف ومعتقدات اغسطين اللاهوتى ورجل الدين، ولكن الزعيم الدينى لم يتردد فى مسائل الموسيقى فى تخصيص مكانة هامة لها بين العلوم• ويكشف التاثير الهلينستى عن نفسه عندما ينسب اغسطين نظام العالم واتساقه وجماله الى القدرة التشكيلية للاعداد ، أو عندما يعتبر الموسيقى عالما صالحا لمشاهدة الحواس • وسوف تقنعنا أية دراسة لكتب القديس اغسطين الستة عن الموسيقى De musica كيف بدت له الموسيقى مسألة قواعد وأنظمة رياضية ، فهى تكشف عن تشابهها الدقيق مع كل الموجودات الأخرى الخاضعة للنظام ، وتتبع نفس القواعد الأساسية • وهكذا اقتربنا من قاعدة بويتيوس المطلقة القائلة « بان كل الموسيقى قائمة على الاستدلال والتأمل » على اننا قبل ان نتأمل معنى الاستدلال ratio علينا أن نلقى نظرة خاصة الى معنى المضاربات العقلية speculation

واصل الكتاب المسيحيون الكلام عن رمزية العدد الفيثاغورية الجديدة التى وضعها نيقوماخوس ، ولعبت الموسيقى دورا هاما فى تفسيراتهم الرمزية • ولن نستطيع استيفاء هذا الموضوع حقه ، الا انه قد يكون من الطريف ذكر بعض أمثلة قليلة •

العدد ثلاثة أول الاعداد التى لها بداية ووسط ونهاية • ويمثل الى جانب ذلك حاصل جمع العددين السابقين له • وكماله واضح فى كل مجال • ففى الاخلاقيات هو المنبع الأساسى لكل خير • وفضلا عن ذلك ، فان له دورا أساسيا فى كل الموسيقى ، وعليه تعتمد وحده • وسوف نرى كيف نسبت القرون الوسطى أهمية بالغة للعدد ثلاثة • والعدد أربعة مثير للاهتمام لجملة أسباب • والقسمة الرباعية تتمثل فى شتى النواحى كالعناصر الأربعة ، والجهات الأصلية الأربع ، والفصول الأربعة ، والفضائل الأربع (الحكمة والعفة والشجاعة والعدالة) ، وأنواع الكائنات الأربعة (الملائكة والشياطين والكائنات الحية والنباتات) • والعدد سبعة هو مصدر كل أنواع النغمات والتوافق القائم بين الكواكب السبعة يتمثل على الأرض فى الأوتار السبعة للكنارة • ويمثل العدد ثمانية ــ وهو مضاعف لأربعة ــ كل المتوافقات • أما العشرة « فست الكل » ، وتحتل أسمى مكانة بين الاعداد •

وأضاف آباء الكنيسة الى الرمزيات القائمة التى نقلها المسيحيون عن القدامى كثيرا من الرموز الجديدة ، فاضافوا الى مجموعة المتوافقات الموسيقية الأربعة Symphoniae musicae ، والى مجموعة « السبعة » أيام الاسبوع السبعة ، والنغمات السبعة فى السلم الموسيقى ، وفضائل الروح المقدس السبع ·

فاذا نظرنا الى الموسيقى هذه النظرة سيتضح لنا كيف أصبحت الموسيقى بعد نظريات المسيحيين الجدد من أفلاطونيين جدد وفيثاغوريين جدد ، وكما تمثلت عند القديس أغسطين – تنتمى الى عالم العلم ، ولم تعد مهتمها الأساسية خدمة الغايات الاخلاقية والتربوية ، كما كان الحال عند أفلاطون · فلن يستطيع مخلوق ادعاء العلم ما لم يكن ملما بها ، الى جانب المامه بفروع العلم المختلفة · ولما كان الافتقاد الى المعرفة والتعلم يحول دون بلوغ أى شخص للغاية القصوى للحياة ، لذا تتحتم المثابرة على دراسة الفنون الحرة كتمهيد نفهم الحقيقة ·

على ان الصفة الأخرى للقديس أغسطين ، أى اللاهوتى ، قد جعلته يقدر اهمية الفنون الحرة بطريقة أخرى · فلم تبد له العلوم المختلفة مجرد طريق يوصل الى الله ، ولكنها أيضا سبل للخلاص من خداع المغريات ، التى يعرضها المارقون (الهراطقة) الدهاة · فينبغى ان تساعد البراعة الذهنية المكتسبة من دراسة الفنون الحرة – والموسيقى بخاصة – على ايضاح طريق التحرر لأولئك الذين اخطأوا فضلوا الطريق السوى نتيجة لفرط انغماسهم فى العلوم الدنيوية ، بينما يستطيع أولئك المؤمنون ايمانا حقيقيا تحقيق تطهرهم ، لا اعتمادا على العقل ، وانما بفضل حرارة المحبة الالهية ·

وادت هذه النظرة الى اهمال مؤقت لدراسة الفنون الحرة ، وان كانت احوال العصر الاجتماعية العجيبة لم تسمح بأى ابتعاد حقيقى عن العلم والمعرفة ، فلقد استمر وجود عدد لابأس به من الهراطقة أصحاب العلم الكلاسيكى الغزير وحال وجودهم دون امكان التخلى عن آثار العلم القديم ، فكان لابد من مقارعتهم بنفس أسلحتهم · وفضلا عن ذلك – فلقد اعتبر معظم المسيحيين الموسيقى التى يمارسها الوثنيون موسيقى شيطانية · لا مندوحة من معاداتها وحماية الناس – والشباب بخاصة – من أوصابها · هنا واجهت الطبقات المستنيرة عقبات كبيرة · اذ لم يكن قد توافر للكنيسة فى القرون الرابع والخامس والسادس أية أنظمة لتعليم ابناء المسيحية · فكان الشباب يأمون مدارس البلاغة ، التى كانت مازالت تحت تأثير الحضارة الكلاسيكية · وتطلبت هذه المشكلة حلا · وعرض خلال بداية القرون الوسطى حلان ، فأيد الحل الأول التجاهل الكامل للتعاليم

غير المسيحية · أما الآخر فسمح بقيام الثقافة القديمة الى جانب الحضـــارة المسيحية · ولم تدرك مزايا الحل الثانى ، الا فى وقت متأخر نوعا فى عهد لم تعد فيه الحضارة القديمة حقيقة ملموسة ، بعد ان دخلت ذمة التاريخ · ومن هنا لم يحدث أى اعتراض لاهوتى ضدها · وسوف نرى الأثر الفعال لهذه المعتقدات فى الفصول التالية ·

ومع الاعتراف بصحة القول باتباع العلم فى النظر الى الموسيقى وتدريسها على السواء ، الا أن علينا عدم اغفال نظرة ثالثة اليها جديرة بالتسجيل ، وجاءت أيضا فى كتابات القديس أغسطين · وأعنى بذلك الموسيقى كصورة مجسمة للورع المسيحى ، وتعبير عنه ، وكواسطة بين الله والانسان · ليس واضحا تماما ، كيف انتهى أسقف « هيو » ــ الذى دعا الناس الى الانطلاق بالغناء عندما تفيض قلوبهم بالفرح ــ وسبق الكلام عن ذلك عند التحدث عن التراتيل ــ الى الاعتراف بدور الانفعال فى الموســـيقى · ان هذا الاعتراف بعيد كل البعد عن النظرة الأصلية لكل من أغسطين وكونتليان التى نظر فيها للموسيقى علما رياضيا صميما ، ولم تعترف بالخصائص الانفعالية ، ورفضت هذه النظرة الثانية الاعتراف بالفنان والموسيقى حتى كمجرد واحد ممن يتبعون العلم فى ممارستهم · وبعد ان أعيد اكتشاف الموسيقى ، وأعيدت الى سيرتها الأولى بين عناصر العلم ، اضطرت المثل الاغسطينية المتأخرة الى التعرض لحملات عديدة ، والى مواجهة عدة تقلبات الى ان استطاعت توطيد اقدامها فى ايطاليا وبلاد الغال ، وأدت النظرة السالبة الى العالم ، وكراهية الاتجاهات الوثنية ، التى كانت مازالت سائدة الى ظهور نزعة رهبانية لها ميل شديد الى الزهد الذى أصبح مثلا أعلى فى الحياة المسيحية ·· وسادت فكرة ترويض الذات والتطهير · ولم يتعدل الا فيما بعد هذا المثل ، بعد تسرب أفكار مثلها بعض رهبان من الايرلانديين والاسكتلنديين والانجلوسكسونيين

قامت الموسيقى بدور هام فى تنصير الوثنيين ، وفى تهدئة الانتفاضات الوثنية التى كانت تهب من حين لآخر · اذ كانت الوثنية مازالت قوية فى مقاطعات الاطراف، كما ان النصرانية لم تنتشر انتشارا كاملا فى المدن ذاتها الا بعد عدة قرون · ففى الكهنة بالتأثير الساحر للموسيقى والطقوس ، ومن ثم حاولوا احاطة الطقوس الكهنة بالتأثير الساحر للموسيقى والطقوس ، ومن ثم حاولوا احاطة الطقوس ببريق خاص ، مع جعلها فى متناول البسطاء من الناس أيضا · والظاهر انه كثيرا ما نظر الى المشاركة فى الطقوس كعلاج ناجع لشغل المؤمنين المتحررين نوعا ·

عندما انشأ كاسيودورس احد الأديرة فى فيفاريوم (٥٤٠) بدا وكأن الفرصة قد سنحت ثانية لمواصلة التعاليم الاغسطينية الباكرة ، ونشرها : التعاليم الداعية

الى الابتعاد عن كل معارف وثنية · ومع هذا فقد ســخر رجل الدولة المؤرخ والفيلسوف علمه الواســع لغاية مختلفة · اذ كان يهدف الى العمل على نقل المعرفة الدينية والانسانية الى العصور التالية ، وحمايتها من التيارات البربرية التى هددت باكتساحها · كانت المهمة التى القاها على كاهل أعضاء الدير هى اكتساب المعرفة الدينية والوثنية على السواء ، مع الحرص على اخضاع المعرفة الأخيرة للاولى ، وقام الرهبان بجمع المخطوطات ، واســتنساخها ، وترجمة المؤلفات اليونانية الى اللاتينية · على ان هذا كان يعنى أن الراهب العالم الذكى كان بحاجة الى المزيد ، بغض النظر عن اعتماد علمه على بعض المصــادر الدنيوية · والواقع ان كاسيودورس قد شجع النهوض بالعقل ، ولم يتبع اتجاه غيره من مؤسسى اديرة الذين قصــروا نشاط رهبانهم على الجهود الدينية والصلاة احتراما للمبادىء · وهكذا يكون كاسيودورس قد وصل الى الموقف الوسط الذى اتبعه أغسطين بالذات فى كتابه عن العقيدة المسيحية De Doctrina Christiana ، والذى لم يعتبر ممارسة الفنون الحرة غاية فى ذاتها ، ولكنها وسيلة لزيادة فهمنا للكتب المقدسة ، فبينما أكد أغسطين امكان بلوغ من يجهلون الفنون الحرة للنعيم ، تمسك كاسيودورس بوجوب توافر العالم والمعرفة « فعندما يصادف المرء بعض الجوانب العلمانية فى الكتب سيستطاع فهم هذه الفقرات بطبيعة الحال ، اذا كان ملما بما هو دنيوى » ·

شغل تفسير معانى الكتب المقدسة كتاب بداية العصر الوسيط الذين فحصوا كل فقرة من أربعة جوانب لمعرفة معناها الحرفى ad literam ، أو حسب المعنى الحسى ad sensum والرمزى ad allegoriam والاخلاقى ad moralitatem وكثيرا ما كان التفسير الرمزى يشــير الى الموســيقى لكثرة ما جاء من ذكر للموضوعات الموسيقية فى المزامير ، ولكثرة تردد الفاظ مثل cantare ينشد ، ويبتهل Jubilare ويبتهج exultare وينشد المزامير psallere ···· الخ ·

أصبحت الموسيقى فى التعاليم الهلينستية الأخيرة تتبع مايدعى بالفنون الحرة السبعة · وقبلت العصور الوسطى هذه النظرة التى انتقلت اليهم من مارتيانوس كابيلا · ومع هذا فان ترجمة artes بالفنون خطأ جسيم ، لأن اللفظة لاتعنى الاحاطة التقنيةوممارسة فن، ولكنها تعنى الفحص الفلسفى والتمعن فى طبيعة أبواب المعرفة · فاذا نظرنا اليها من هذه الزاوية سيتضح لماذا انطوت الموسيقىضمن المجموعةالعليا للفنون ــ الحساب والموسيقى والفلك ــ ولماذا أعتقد الباحثون الاوائل فى العصور الوسطى « عدم امكان اكتمال أية معرفة علمية بغير

الموسيقى • ومع ان تصنيف الموسيقى ضمن العلوم قد عاق تقدمها كفن ، الا ان علينا الا نتناسى ان ذكر الموسيقى ضمن الفنون الحـــرة قد عنى امتيازها وتفردها خلال العصور الوســـطى • فلم يكن ما يدعى بالفنون الجميلة قد لاح بعد فى صورة مذاهب الفكر • علينا الآن ان نفحص هذه الصورة التى ستسوقنا الى بويتيوس : أعظم شخصية عرفتها مطالع القرون الوسطى فى عالم الموسيقى والمعرفة •

يمثل كل من بويتيوس (مات ٤٢٥ م أو ٥٢٦ م) وكاسيدوروس (مات ٥٨٠) نهاية العلم الموسيقى القديم فى الغرب • وبهما وبايزيدور الاشبيلى (مات٦٣٦) ينتهى دور الوساطة الهام الذى قام به الجنوب • والقيت أعباء مواصلة الطريق على بعض الشباب من الشمال ، الذين استطاعوا ـ فى القرن التاسع بخاصة ـ وضع مؤلفات عن الموسيقى الغربية • هذا التاريخ بمثابة بداية لما نستطيع تسميته بحق بنظريات الموسيقى وعلمها فى القرون الوسطى ، وهؤلاء المؤلفون الذين ظهروا فى نهاية فترة العلم الموسيقى الكلاســـيكى هم الذين اعتمد على ابحاثهم علماء العصر الوسيط ، لقد شغل هذان المفكران مركزين هامين فى بلاط تيودوريك •• وعكر الاثنان مزاج الملك ، ودفع بوتيوس حياته ثمنا لذلك • أما كاســـيودورس الأكثر دهاء ، فعاش حتى بلغ التسعين من عمره • كان كاسيودورس مسيحيا ، أما بوتيوس « فآخر رومانى لن يرفض كاتو أو توللى الاعتراف بانتمائه الى نفس عهدهما » (جيبون) • وظل اثر كاسيودورس باقيا لعدة قرون بعد وفاته ، أما بويتيوس فقد بقى أثره حتى العصـــر الحـــديث • ويتحتم القول مع هذا بأنه لم يزودنا فى كتابه De Institutione Musica بأى شىءمن اختراعه ، ولكنه بالأحرى قد لخص كل ما كان معـــروفا قبل زمانه • هذا الســـيد الرومانى العلامة الذى ظهر بعد أوانه ، واشتهر بكتابه « الفلسفة كسلوى وعزاء » ، كان ثابت القدم فىالكلاسيكيات : فيثاغورس اب لهواستاذه• وكان يستعمل المصطلحات اليونانية ويفسر عقائد الاغريق كأنه واحد منهم ، ولا تدل نظرته على انتمائه الى الموسيقيين الحقيقيين ، وانما على كونه من الرياضـــيين النظريين • واعتمد جميع المؤرخين اللاحقين فى العصور الوسطى على بوتيوس كأحد الثقات ، عندما وصفوا الموسيقى بانها علم وليست بفن • كما وصـــف هو « بانه ترجم العلم الموسيقى ذاته ، وصححه ونهض به » • وفى وقت متاخر ، اى فى نهاية القرن الخامس عشر تساءل آدم من فولدا أبرز علماء الموسيقى فى عصره من الجرمان فى معرض حديثه عن الموسيقيين الجهلاء : « لا يبدو ان هؤلاء التعساء قد عرفوا ان بوتيوس قال فى الفصل الثالث والثلاثين من كتابه الاول الموسيقى شـــخص يعتمد على العقل فى كل خطواته «id musicûs est, qui ratione perpenso» ينبغى ان يكون هذا هو شعارنا ونقطة بدايتنا ، لفهم الصورة التى رسمت فى أبعد مؤلفات الموسيقى تاثيرا مما صدر عن العصور الوسطى •

عرض الفصل الاستهلالي لكتاب بوتيوس De Institutione Musica وصفا مجملا لأثر الموسيقى على الانسان ، وحدد نطاقها وقال ان هناك موسيقى كونية تتبين فى حركة الاجرام السموية ، وتنظيم العناصر المختلفة ، وتغير الفصول • ويتبين هنا على الفور الاعتماد على القواعد الكلاسيكية ، لأن فكرة الموسيقى الأثيرية الناتجة عن حركة الكواكب من ابتكار فيثاغورس ومدرسته • ومن بين المؤلفين الكلاسيكيين المتأخرين الذين عقبوا على موسيقى الاجرام السماوية : نيقوماخوس وشيشرون وماكروبيوس • واجمع الرأى على اننا لا ندركها لأنها دائمة الرنين فى اذاننا ، مما جعلها مألوفة لها • والنوعان الآخران فى الموسيقى الكونية ليسا من الظواهر المسموعة • ففيهما يعنى بالنظائر العددية ، تجمع موسيقى البشر musica Humana بين اللامادى والروح الأبدية ، وبين الجسم على نحو شبيه بطريقة تآلف المتوفقات من نغمات حادة وجهيرة ، وتجمع بين عناصر الروح وعناصر الجسم تبعا لنظام عددى معين • النوع الثالث من الموسيقى : الموسيقى المعتمدة فى بعض الاحيان على الآلات quaein quibusdam constitutaest in instrumentis هو فى النهاية الموسيقى بمعناها الصحيح ، أى فى صورتها التى يستطاع ادراكها حسيا •

ومع هذا فعلينا الا نتناسى ان بويتيوس الفيلسوف والعالم العقلانى لم يعن كثيرا بالطابع الحسى للنغم الموسيقى ، أو بالاستمتاع برنينه • وتركز اهتمامه على العوامل التى تسبب ظهورها ، اى أنه استمر يتبع القاعدة الكلاسيكية التى اعتبرت النسب العددية أساس كل فهم للموسيقى « ومادام من المستطاع ادراك النسب العددية اعتمادا على العقل ratio ، وليس على حاسة السمع التى كثيرا ما تتسبب فى وقوع اخطاء ، فانى اعتقد فى تفوق القدرة التحليلية للعقل ، على ملكة الادراك بوساطة حاسة السمع • وهذا يثبت تفوق العالم النظرى على الموسيقى » • فاذا راعينا كل هذه العوامل ، واضفنا اليها الاختفاء الواضح للموسيقى الغنائية musica vocalis فلابد ان نستخلص من ذلك ان الآلات التى جاء ذكرها فى النوع الثالث من الموسيقى فى تصنيف بوتيوس لم يقصد بها موسيقى الآلات ، بل الادوات التى تساعد على تحقيق المشاهدة العلمية •

تفسر أيضا نظرية بوتيوس فى الموسيقى – التى سادت فى أوائل العصور الوسطى ومنتصفها – سر دخول الموسيقى فى التقسيم الرباعى العلمى للفنون الحرة quadriviun ويجب ان نعترف بأن أولئك الذين أيدوا المعتقدات الاغسطينية ككاسيودورس – عزفوا عن القيام بأى عرض منهجى للموسيقى العملية ، مثلما فعل زميلهم بوتيوس الكلاسيكى العظيم •

بعد ان فقدت روما نفوذها ، اصبحت بعد ٥٥٢ م مجرد عاصمة لاحدى

مقاطعات الامبراطورية البيزنطية ، وانكمش نشاطها الفكرى والروحى ، ولم تعد أكثر من مستودع للحركات الفكرية الشرقية • على أن المدينة الشامخة الخالدة قد احتفظت فى اتجاهها المحافظ بشىء من جوهر روما العريقة • ان هذا التشبث بالتقاليد ، مع التزام الحرص عند تقديم أية مستحدثات فى ممارسة ما هو قديم قد جعل لشعائر روما خصائصها المميزة •

وبفضل اصلاح جريجورى ، أصبحت روما مركزا بلا منازع لتقديم موسيقى الكنيسة ، والموسيقى بوجه عام • ولا يرجع ما اكتسبته هذه المدينة الخالدة من مكانة ، الى اصالة مبتكراتها ، بقدر رجوعه الى براعتها فى جمع الاشياء ثم اعادة تنظيمها على نحو ما حدث فى العهد الكلاسيكى • فبمجرد استحضار عناصر شرقية الى الغرب ، كانت روما تتولى فحصها ، وانتقاء ما اعتبرته أفضلها بعناية ، ثم تخلق شيئا جديدا بعد اعادة التشكيل والصقل والخلط والمزج • ولما كان هذا الشىء لا ينتمى لبلد بالذات ، فقد أفلح فى أن يصبح لغة عالمية • وجدير بالذكر ان هذه الموسيقى الكنائسية الجديدة المعاد تنظيمها قد حملت اسم الرجل الذى كان أول من استطاع تمثيل فكرة البابوية العالمية اعتمادا على نفوذه وسلطانه ، وفرض السيطرة البابوية الروحية ، وتدعيمه لنفوذ البابا ومكانته فى الناحية الزمنية • كان جريجورى الأول المسمى بالأعظم الحاكم باسم الدين منظما عبقريا ، يمقت الفلسفة والبلاغة اليونانيتين ، فهو رومانى صميم ، ولكنه قد مثل بورعه وشياطينه وروحه ومعجزاته الأبن الصميم للعصر الوسيط •

الفصـــــل الخامس

الفن الجريجورياني ، ومجال تاثيره

جريجورى الأعظم

ثمة أساطير كثيرة تحيط بشخصية البابا العظيم ، الذى خلدت اسمه موسيقى كنيسته ، فحجبت شهرة كل الآخرين من رجال الدين المسيحى • ويتعذر توضيح دوره فى تاريخ الطقوس والموسيقى بسبب تبكير ظهور هذه الاساطير فى القرون الوسطى ، وتضمينها فى أبحاث علمية جادة ، وظهرت أول اساءات لتقدير مقاصد جريجورى ، وأفعاله ، عند المؤلفين الذين كتبوا بعد عهـــده بقرنين أو ثلاثة ، ونسبوا اليه أفكارا من صميم عصرهم ، ولا وجود لأى دليل ملموس يثبت وجودها فى عهد المصلح العظيم •

يستحق جريجورى صفة «الأعظم» بفضل ماقام به من تنظيم عملى لكل جوانب الكنيسة ، أما باقى أعماله فلا موضـــع للاعجاب فيها • والحق ان هذ االمنظم الأعظم مسئول مسئولية مباشـــرة عن تدهور الجوانب الفنية فى التراث الأدبى المسيحى • فنحن نرى فى كتاباته الصور الذاتية الفظة محل الخيال والتامل ، وحلت الغيبيات والخزعبلات والولع بالعجائب محل البراهين المنطقية ، وهو مسئول أيضا عن اهمال البحث فى الكتب المقدسة ، بعد ان أهتم بها مسيحيو القرنين الخامس والسادس الى حد بعيد واستعاض عنها بتفسيرات رمزية مفتعلة ، ونسب تارة الى قصص الكتاب المقدس من معان اخلاقية سطحية ، وتارة أخرى حكايات وهمية من العجائب • ومن جهة أخرى ، حفل كتابه عن « تعاليم فى سلوك الراهب ووظيفته » Liber Regulae Pastoralis بمعتقدات اخلاقية عميقة مخلصة • كل هذه الكتابات ذات أهمية فذة ، لانتمائها الى الذخائر التى شكلت عقلية القرون الوسطى • وثمة شىء واحد يمكن التيقن منه بعد فحصها : ما قام به جريجورى من استبعاد قاطع للعلوم والفنون الدنيوية من عالم الروحانيات • وبحلول القرن السادس ، اكتمل انحلال نظام التعليم فى العصر القديم ، وتضاءل عدد ممثلى الحضارة الكلاسيكية الى حد كبير • وأدت هذه الحالة الى جعل دراســـــة الفنون الحرة « كوسيلة للتحصن ضد الهراطقة المتفيقهين » بلا فائدة • وهذه حقيقة لها أهمية كبرى فى أية محاولة للكشف عن الدوافع الكامنة وراء اصـــلاحات

جريجورى ، الذى أسفر تحريمه للعلم الدنيوى عن غلبة الدراسات اللاهوتية وتوطيد أقدام روما فى المسائل اللاهوتية ، ودام ذلك عدة قرون • ولقد ثبت ثبوتا قاطعا ان الفقرات القليلة فى كتاباته التى نصح فيها بدراسة الفنون artes قد حشـــرها رئيس دير يدعى كلاوديوس ، وان جريجورى ذاته لم يرض عنها ، لأنها حورت مقاصده ، بل وزيفتها ، ومن هنا قال : لقد اكتشفت تحريف معنى كلامى بما لن يعود بأى فائدة inveni dictorum meorum sensum valde inutilius fuisse permutatum وهكذا يتبين كيف عارض جريجورى المثل الحضارية التى دعا اليها كاسيودورس واتباعه •

على ضوء هذه الوقائع ، يتضح مدى ما تعرضت له الموسيقى ، بعد أن كانت تؤلف ركنا أساسيا فى تعاليم ما قبل المسيحية• فلابد ان تكون قد أصبحت ضمن المحرمات التى تأثرت بها باقى «الفنون الحرة الأربعة » فكيف اذن نستطيع التوفيق بين هذا الاتجاه ، والرواية القديمة القائلة بقيام جريجورى بتنظيم الطقوس ، بل وبمشاركته فى تأليف جزء من « الانتيفونال » ؟ من المؤكد ان جريجورى لم يؤلف أغانى طقوسية ، لأن المادة المتضمنة فى مخطوطاته الحافلة بالأسرار مع ابتداع عصر سابق لعصره ، وضاعت الانتيفونال الأصلية ، غير ان التوافق بين المخطوطات العديدة التى ظهرت ابتداء من القرن التاسع قد قضى على كل شك فى ضرورة وجود مجموعة أصلية استنسخت منها • هناك بلد واحد خارج ايطاليا عرفت الأناشيد الرومانية أبان حياة جريجورى ، ويظهر انها قد امتلكت النسخ الأولى التى نقل منها الانتيفونال الجريجوريانى • هذا البلد هو انجلترا • ففى سنة ٥٩٦ ، أوفد البابا جريجورى الراهب البنديكتى أغسطين ومعه أربعون من الرفاق الى الجزر البريطانية ، وسلمهم عددا من المخطوطات ، وكل المستلزمات الضرورية للعبادة • على أنه من الواجب التدقيق حتى فى تحديد دور جريجورى كمنظم للموسيقى الطقوســية • فلقد شــارك بابوات القرون الرابع والخامس والسادس ـ وبخاصــة داماســوس الأول وليون الأول ، وجيلاســيوس الاول وسيماخوس وبونيفاس الثانى ويوحنا الثانى ـ بالكثير فى سبيل تنظيم الطقوس الموسيقية ، وترتيبها ، الا أنه من الثابت ان تنظيما محددا قد حدث اما فى عهد جريجورى ، أو بعد قرن أو يزيد من عهد بابويته • ويشك جيفارت الموسيقولوجى البلجيكى الكبير فى حدوث أى تنظيم محدد خلال عهد جريجورى الأول ، وينسب ذلك الى بابوات ممن جاءوا فيمــا بعد كجريجورى الثانى (٧١٥ ـ ٣١ظ) • وجريجورى الثالث (٧٣١ ـ ٧٤١) • ولعل الحقيقة موقف وســط بين هذين الرأيين المتطرفين ، بالنظر الى تعذر تحققنا من مضمون الانتيفونال الأصلى •• والظاهر ان هذين البابوين قد أكمــلا المهمة التى بدأها جيلاســيوس ، وعكف جريجورى الأول على اكمالها •

ينسب عادة الى جريجورى انشاء « مدرسة الانشاد » « والسكولا كانتورم » الا أن هناك بعض الشك فى أن هذه الجماعة من المغنين كانت قائمة بالفعل عندما انتخب جريجورى للبابوية سنة ٥٩٠ ومع هذا فقد اختفى الى حد ما المغنون المنتظمون فى الكثير من الكنائس العادية ، وعاد القسس والدياكون الى اداء الأدوار الموسيقية فى الطقوس • وبعد أن لام جريجورى أساقفة الكنيسة لاضاعتهم الكثير من الوقت فى تهذيب أصواتهم ، مما عاقهم عن أداء واجباتهم الأخرى كالاشراف على المناولة والوعظ وزيارة المرضى وتوزيع النذور ، انتهز فرصة عقد مجمع روما سنة ٥٩٥ وأصدر مرسوما نص على اقتصار الدياكون على غناء نصوص الانجيل فى الكنيسة ، وقيام مساعديهم الاكليروس الاصاغر بغناء الاجزاء الموسيقية الأخرى من الطقوس •

ويكشف المرسوم عن منظم خبير بالمسائل العملية ، ولكنه كشف أيضا عن عدم مبالاة البابا كثيرا بالموسيقى ، واقتصاره على الاعتراف بوجودها وضرورتها للعبادة • وبناء على ذلك ، اتخذ جريجورى خطوات مباشرة لضمان وجود المغنين القادرين على اعفاء القسس من هذا العبء • وعلى هذا العهد ، كان فى روما معهدان اكليركيان لاعداد الشباب • ويرجع احدهما الى عهد بعيد ، ويدير الآخر نفر من رهبان فى الدير البنديكتى بمونتى كاسينو ، ممن وفدوا على روما بعد أن دمر اللومبارديون ديرهم سنة ٥٨٠ ، ووضعوا أنفسهم تحت رعاية بلاجيوس سلف جريجورى • ودعت الضرورة لندرة الكتب الطقوسية الى قيام المؤهلين للقسوسة بحفظ المزامير ، وموسيقاها عن ظهر قلب • ولجأ جريجورى أولا الى المعهدين السابق ذكرهما لتزويده بالمغنين اللازمين ، وأنشأ أيضا ملاجىء يعد الشباب فيها لوظائف القسس ولتزويد الكورس بالمغنين (سكولا كانتورم) • وأدى استعمال كلمة « سكولا » الى خلط الكتاب المتأخرين بين «المعهد الاكليريكى» والكورس البابوى ، وترتب على ذلك ظهور اعتقاد خاطىء بان جريجورى هو الذى انشأ هذه « السكولا كانتورم » ، التى كانت موجودة قبل انتخابه للبابوية بحوالى المائة السنة • ويساعد التعلم فى هذه الاسكولا الى حد كبير على بلوغ أعلى مناصب الكنيسة ، واستطاع عدد لا بأس به من التلاميذ بلوغ منصب البابوية ذاته •

يستخلص من الاهتمام الشخصى الكبير الذى أظهره جريجورى بأعمال السكولا ، وكثرة ما تردد من اشارات عن تأثيرها فى شتى الانحاء ، ضرورة اتباع هذه المدارس لمنهج مرسوم يعكس وجهة نظر البابوية • وتكشف أية مقارنة بين تراجم خلفاء جريجورى اهتمام جميع البابوات الذين درسوا فى السكولا ببساطة التعليم وتضمنه للنحو ودراسات الكتاب المقدس ، والتدريب الموسيقى على أداء

الطقوس ، وأنهم كانوا بعيدين عن مثل كاسيودورس بعد مماثلا لابتعادهم عن جريجورى • وهكذا ينبغى ان نستخلص كيف حرصت السـكولا اثناء بابوية جريجورى على اتباع القيود الصارمة المفروضة على التعليم العلمانى • وجدير بالذكر الا يحول اصرار كل البابوات الآخرين تقريبا ـ الذين كانوا أما من أصل شرقى ، أو نشأوا فى الشرق كليون الثانى وجريجورى الثالث ـ على قيام تدريب عملى ، دون شدة عنايتهم بدراسة الفنون الحرة درسة مستفيضة • ولكن هؤلاء البابوات قد مثلوا حضارة مختلفة عن حضارة الرومان • والواقع أنهم كانوا رسلا للروح اليونانية التى استطاعت توطيد اقدامها حوالى منتصف القرن السابع فى جنوب ايطاليا ، دون أن تؤثر مع هذا أى تأثير ملحوظ على الادارة الكنسية فى رومـــا •

ولم يقع جريجورى بالذات تحت تأثير الفكر اليونانى على الاطلاق ، حتى رغم السنوات العديدة التى امضاها فى بيزنطة كقاصد رسولى للبابا ، وعاد من سفارته دون أن يتعلم حتى اللغة اليونانية •

يفسر تأثير جريجورى لماذا لم تشارك ايطاليا بدور بارز فى اعادة الاحياء العلمى والأدبى الذى حدث فى عصر شارلمان ، ولماذا ظلت الدراسات الايطالية راكدة حتى أواخر القرون الوسطى • وبلغ أشده عند جريجورى الاتجاه الى الابتعاد عن الفنون والعلوم الاغـــريقية (الوثنية) ، الذى كان قد بدأ فى آخر كتابات القديس أغسطين ، ودافع عن هذا الاتجاه فيما بعد القديس بنديكت •• ونقل جريجورى هذه التعاليم الى الكنائس والمدارس ، وحل « التكفير » والنظام الصارم محل المعرفة الموسوعية • وترتد كل القيود اللاحقة فى حياة الرهبان الى النموذج الذى وضعه هذا الرجل الصـــارم الجاد الشـــديد المراس الذى تبوأ الكرسى الرسولى للقديس بطرس •

كان الدافع الذى حث جريجورى على اعادة تنظيم الطقوس وموسيقاها هو الحاجات العملية لادارة الكنيسة • ولم يخطر على باله أى شىء غير الضرورات المباشرة لروما • وحول السلطان البابوى هذا الاصلاح الى أداة ثمينة لنشـــر دعوته فى سائر انحاء الغرب المسيحى •

الكانتوس رومانوس فى بريطانيا

حوالى نهاية القرن السادس ، ظهرت البعثات التبشيرية الرومانية لأول مرة فى انجلترا • واخبرنا المؤرخ البريطانى « بيد » Bede عن قيام جريجورى الأكبر بارسال وفد من الرهبان الى انجلترا للتبشير تحت رئاسة أغسطين • وبعد أن مر الوفد بالغال ، عبر القنال الانجليزى ، ورسا على شواطىء كنت فى ربيع

سنة ٥٩٧ ٠ ولم يصادف هذا الوفد أى عسر فى مهمته ، لأن أهالى كنت كانوا بطبيعة الحال أوثق اتصالا بالقارة الأوروبية من أى مقاطعة أخرى من المقاطعات البريطانية القصية ٠ وفضلا عن ذلك، فقد تزوج اتيلبرت ملك كنت من كلاريبرت ابنة ملك الفرنجة ، وهى مسيحية ، ورافقها الى انجلترا أسقف كاثوليكى ، وعندما قدم أغسطين كانت تمارس عبادتها الخاصة فى كنيسة رومانية عتيقة فى ضواحى كانتربرى ٠ وفى سنة ٥٩٨ ، اعتنق اتيلبرت ذاته العقيدة المسيحية ، وأصبحت كانتربرى المركز الرئيسى لتاثير الرومان على انجلترا ٠ وتوالت البعثات التبشيرية فى النزوح من أوربا ٠ ولم تمض سنة ٦٥٠ ، الا وكانت كل انجلترا قد دخلت النصرانية ، باستثناء مقاطعة اسكس ٠ وتنصر سكسون الجنوب فى وقت متأخر من القرن ٠

وبعد انعقاد مجمع الأساقفة فى « ويتبى » سنة ٦٦٤ ، توطد كيان الكنيسة المسيحية فى انجلترا ، وأحدثت تقدما ملحوظا فى شتى نواحى الحضارة الانجليزية. وأصبحت كانتربرى مركزا بالغ الأهمية ٠ وساعد على نشر اللغة اليونانية أسقفها تيودور من طرسوس ، ورفيقه الراهب هادريان ٠ تعلم هادريان فى الاقليم الجنوبى من ايطاليا ، وكان مستعمرة يونانية زاهرة ٠ وسوف نرى كيف أثر على تطور الموسيقى والطقوس فى القارة الأوروبية وجود عناصر من الحضارة اليونانية فى انجلترا وشمال المانيا ٠ وانشأ الدهلم ــ وهو من الاتباع البارزين لمدرسة كانتربرى ــ دير مامسبيرى فى اسكس ، فكان من أوائل معاقل الحضارة فى انجلترا ٠ وبالاضافة الى مدارس كانتربرى ومامسبيرى ، حققت جانبا كبيرا من الشهرة الأديرة النورثامبرية فى ويرمث وجارو ، وانشأها الأسقف بنديكت الذى قام بعدة رحلات الى روما ، واحضر معه كتب الطقوس وغيرها من المخطوطات ٠ ويذكر لنا «بيد » الذى تعلم فى هذه الأديرة كيف ادخل بنديكت « الكانتوس رومانوس » (الأناشيد الجريجوريانية) فى نورثامبريا ، والتمس من البابا اجاتو ارسال عريف المرتلين فى كنيسة القديس بطرس للتدريس فى ويرمث ٠ وهكذا أصبح المنشد الأعظم جوهانس (٦٨٠) أول معلم رسمى « للكانتوس رومانوس » فى انجلترا ، وان كان قد جاء ذكر اسماء عدة مغنين ظهروا قبله بقليل من السنوات ممن سافروا الى روما لدراسة فن الغناء ٠ وامتدت شهرة جوهانس الى ما هو أبعد من الدير، ويعتقد أنه قام بتاليف بعض أبحاث عن الموسيقى ، وكان « بيد » الموقر ذاته من بين تلاميذه ، ويدل تعقيب «بيد» على المزامير عن علمه بالموسيقى ٠ ويتبين مما ذكره من اشعار بالدارجة الى جانب الأشعار اللاتينية، مدى ضآلة خضوع انجلترا لروما ٠

فى القرون السادس والسابع والثامن ، ازدادت دائرة الحضارة الايرلاندية الاسكتلندية اتساعا ، واشتدت قوتها الى درجة فائقة ٠ وقامت الكنيسة الايرلاندية

بالتبشير ، وأحدثت اثرا بعيدا على الفرنجة (الفرانك) وعلى بلدان شمال ايطاليا فى الموسيقى وغير ذلك • ولا يكاد يعرف أى شيء عن نشاط الرهبان الايرلنديين والاسكتلنديين فى عقر دارهم ، ولكننا سوف نرى كيف وفقوا بوصفهم زعماء لحضارة الفرنجة ، بين التقاليد القديمة والروح المسيحية •

الكانتوس رومانوس فى امبراطورية

شارلمان ـ التاثير الكلتى

بالرغم من أهمية الحضارة البريطانية الباكرة ، الا أن أول عهد حضارى مميز بحق قد جاء فى أعقاب العصر القديم هو عصر شارلمان • وسر اتصاف هذا العصر بالحضارة الحقة هو ما يحدث فيه من اتجاه لعناية الناس بأنواع شتى من المنجزات الروحية والفنية ، والى بدء تقديرهم لبدائع هذه المنجزات • واتسعت دائرة المتعلمين بقدر ملموس ، بعد ازدياد عدد المدارس ، حتى رغم اخفاق نفاذ قوانين التعليم الالزامى ، المنسوبة الى شارلمان ـ وهو اخفاق فى مثل هذا الوقت الباكر • على أية حال ، لقد نجحت فى الارتفاع بمكانة الفنون والآداب، مدرسة البلاط و « الاكاديمية » ـ التى كانت أشبه بجمعية أدبية ملحقة بهذه المدرسة بالاضافة الى القوانين المختلفة التى اصدرها الامبراطور • وليس من شك فى أن المثل الأعلى للفن كان نفس المثل الأعلى الذى عرف فى العالم القديم • واتجهت الجهود العلمية والأدبية الى فهم التراث الفكرى للعصر القديم والمسيحية الباكرة • ومن الحقائق الجديرة بالذكر ، اشتراك العنصر الجرمانى من امبراطورية الفرنجة فى الحياة الفكرية للبلاد ، وأستاذهم هو « الكووين » بلا جدال، واستمرو فى التتلمذ على يديه ، ولكنهم اصبحوا فيما بعد أساتذة وقادة شأن جميع آتباع « الكووين » •

وخضعت الفنون والآداب فى عهد شارلمان ـ خضوعا يكاد يكون كاملا لنظرة الكنيسة على الرغم من اتجاهها الكلاسيكى، ومن اليسير تعليل ذلك• فبعد انهيار العالم القديم ، ارغم العالم الانسانى المسيحى على المرور فى تجربة تقوى روحية، حتى يتسنى له تقبل التيارات الحرة الجديدة ذات النزعة العقلانية التقدمية • وشارك الرهبان فى عهد شارلمان بهمة لا تعرف الكلل فى استنساخ المؤلفين القدامى والمسيحيين لتزويد الاجيال القادمة بأعظم حافز للبحث • فما كان من المستطاع ظهور الحركة الانسانية (الهيومانية) بغير الاجتهاد فى الاستنساخ مع التحقيق الناقد ، الذى حدث فى القرنين الثامن والتاسع ، بفضل نجاح عهد شارلمان فى المحافظة على اغلب الكتابات الكلاسيكية للاخلاف فى نسخ مخطوطة •

وابتداء من لقاء « بيبان » القصير بالبابا استيفان الثانى سنة ٧٥٤ ، بذل جهد كبير لتنظيم الكنائس الغالية الفرنجية . ويمثل هذا التاريخ أيضا بداية الفكرة السياسية الداعية الى انشاء امبراطورية موحدة معتمدة على طقوس وموسيقى دينية موحدة . واعاد شارلمان سلطان الامبراطور فى المغرب بعد أن توجه البابا فى روما (سنة ٨٠٠) . وكان حلمه يهدف الى انشاء امبراطورية واحدة ، وبذل قصارى جهده لتحقيق هذا الهدف . وظهرت اهتماماته المتواصلة بالمسائل الكنسية فى المجمع الكنسى بفرانكفورت الذى ترأسه سنة ٧٩٤ . وكان شارلمان بالذات مولعا بالموسيقى الكنائسية الى حد الحماس . وكما أصلح البابا الجاد جريجورى التعليم فى « السكولا » بروما ، أشرف شارلمان بشخصه على التعليم بالمدرسة . وتمشياً مع ما قاله الكوين : ينسب ادخال تعليم الغناء الى من يدعى سالبشيوس . وأدى تحمس الامبراطور لممارسة الموسيقى وفقا للاصول الجريجوريانية الصميمة الى احراق كل الكتب المتبعة للشعائر الامبروزية لضمان تحقيق وحدة فى الأناشيد والطقوس . ومنذ عهد باكر يرجع الى سنة ٧٧٤ ، أوفد شارلمان بعض الرهبان لتعلم الغناء ، والحقوا بعد انتهاء تعلمهم فى أديرة مختلفة. وبعد فترة قصيرة ذاع صيت كل من مدينتى مس وسواسون بفضل مدرستيهما . وتمتعت مس بوجه خاص بشهرة عالية ، وعرف المنشدون المسيون Cantares Mettenses فى سائر انحاء الامبراطورية . وفى سنة ٧٩٠ ، ونزولا على الرغبات المتكررة التى أبداها شارلمان ، أوفد البابا هادريان اثنين من المغنين المدربين الى الشمال ، وحملا معهما نسخا من الانتيفونال .. ووصل احدهما : « بطرس » سالما الى مس . أما الآخر فشعر بالمرض اثناء توقفه فى « سان جال » وبعد ان برأ من مرضه ، بقى هناك حيث عمل رئيسا للمغنين بكنيسة دير سان جال .

كانت الأديرة هى مراكز الحضارة الموسيقية الشارلمانية ـ الأوتونية بما فى ذلك الموسيقى الدنيوية ، (وعلينا ان نراعى بطبيعة الحال المنزلة الفريدة التى كان البلاط الملكى يحتلها) . واقتداء بالمثل الملهم الذى ضربه الكوين عند ادارته لدير « تورز » ، تركزت حضارة العصور الوسطى فى هذه المراكز . واحتلت الموسيقى فى هذه الحضارة الفكرية مكانة هامة . وساعدت الاصلاحات التى قام بها شارلمان على أحداث تقدم فورى فى مدارس الرهبان، وتعلم الرهبنة فى كل من فرنسا والمانيا ، واهتدت الأديرة البندكتية العتيقة الى حل وسط موفق بين مسائل الدنيا والدين . وتصاعدت من هذه الأديرة روح أسرت خيال المؤرخين المحدثين الذين اقاموا أحكامهم على البينات الحماسية للقديس اكجيهارت (٩٨٠ ـ ١٠٦٠) راهب سان جال ، وان كانت قد افتقرت الى اكتمال الدقة ، ولذا جنح هؤلاء المؤرخون الى الاسراف فى تقدير أهمية دير سان جال فى المسائل الموسيقية ، بل والى الاعتقاد بانفراده فى هذا المضمار .

و « سان جال » ناسك ايرلاندى بنى سنة ٦١٤ صومعة فى غابة كثيفة كانت تغطى البقعة التى انشىء فيها الدير بعد ذلك · وعاش هناك مع رفاق قلائل حتى مات سنة ٦٤٠ · واهتدى كثير من الحجاج فيما بعد الى هذه الصومعة · وحوالى منتصف القرن الثامن ، تحولت دور النساك الى دير بنديكتى دقيق التنظيم · وقام هذا الدير فى الثلاثة القرون التالية بدور هام فى الحياة الحضارية للغرب، وان كان ازدهاره كمدرسة يرجع الى الفترة التى تولى فيها الأسقفية جرائنالد (٨٤١ ـ ٨٧٢) ، وهو راهب تعلم فى رايشناو · وتستحق أديرة عديدة اخرى اهتماما مماثلا ، بل وربما اعجابا أكبر ، ومن بينها دير رايشناو المجاور، وكذلك دير القديس « امان » فى بلاد الفلمنك ، وفليرى على ضفاف اللوار ، والديران البروفنسساليان لسان بيير فى موليساك وسان مارينال فى ليموج ، ودير وينشستر الشهير عبر القنال الانجليزى ، ولعل أهم مدرسة لتعليم الرهبان كانت قائمة فى سان مارتان فى « تور » تحت اشراف « الكوين » · واعتمد شارلمان عليه لتحقيق الغاية الكبرى التى كان يحلم بها : امبراطورية موحدة ، سكانها من المثقفين ثقافة عالية جامعة ·

ولازمت الموسيقى الكنائسية حياة المتعبدين فى سان جال ابتداء من الـ Invitatory Venite الذى يقام فى منتصف الليل ، حتى صلاة المساء فى اليوم التالى · وارتبطت اسماء الكثيرين من الموسيقيين المشهورين بهذا الدير ، من بينهم الاستاذ الشهير مارسيلوس (ايرلاندى) ، وتلامذته الثلاثة : « تيويللو » (مات ٩١٥) ، ويذكرنا تعدد جوانبه كمثال ومصور وحفار فى الخشب ، ومعمارى وموسيقى برجال عصر النهضة ، و « راتبرات » (مات سنة ٨٨٤) ، وهو من النبلاء السويسريين ، وتحولت اغنية Gallus الى أغنية شعبية · أما اهمهم فهو نوتكر بالبولوس (مات ٩١٢) ·

شهد القرن الذى تلا وفاة شارلمان (٨١٤) الانحلال التدريجى للامبراطورية الشامخة التى أنشأها الملك العظيم ، وظهور « امتين » جرمانية وفرنسية ، ورغم فداحة ما حدث من تغير سياسى ، الا أن الحياة الحضارية على كلا ضفتى الراين لم تتغير تغيرا محسوسا ، وسارت الفنون والشعر والعلوم فى نفس الخطوط التى رسمها شارلمان والرجال الذين دعاهم لتعليم شعبه ·

والى جانب مدارس الأديرة ، كانت مراكز التعليم العامة هى مدارس الكاتدرائيات ، واقتصر نشاطها على التعليم العلمى والاولى ، الا انها بعد تدهور الأديرة احتضنت ـ على مايبدو ـ فكرة العلم الموسوعى كغاية للتعليم ، وبذلك توبت بصفة أساسية رسالة نشر الحضارة العلمية والأدبية حتى ظهرت الجامعات ·

ومن اهم مدارس الكاتدرائيات مدارس « شارتر » و « رانس » و تدين « رانس » بفضل شهرتها الى استاذها العالم جيربير من أوزباك • وخلال الفترة التى تولى فيها جيربير شئون التعليم، استعادت «الفنون الحرة» أهميتها فى التعليم • ومن بين العلوم الأخرى التى عنى بها جيربرت نظرية الموسيقى ، ولكنه بدلا من أن يتبع قواعد من سبقوه من الغاليين الذين نفروا من نظريات الرهبان الاسكتلنديين العلمية ، جعل الدراسة ترتكز على بيوتيوس • وبذلك انشأ اتجاها ساد الفكر والعلم الموسيقيين حتى نهاية القرن السادس عشر • واثرت فى كل المدارس الأخرى الحركة التى شعت من «رانس»، وركزت اهتمامها على العلوم الرياضية • واقتفت بها شارتر ، واكتسبت برعاية الأسقف فولبير شهرة فى الممارسة الموسيقية العلمية مماثلة لشهرتها فى تعليم نظريات الموسيقى • وصرح فولبير ذاته بأن معرفة نظرية الموسيقى وعلمها أمر اجبارى • فلا قيمة للاغانى بغير هذا الفن Sine cujus arte vera nulla valent cantica

وأصبحت هذه النظرية شعارا لتصور القرون الوسطى لفن الموسيقى •

واتبعت مدارس الكاتدرائيات فى ليبج ولاؤون واوترخت وفرايزينج وكولونيا المثل الذى ضربته كل من شارتر وريمس ، ولم تستطع مدارس الكاتدرائيات الجرمانية فى هالدرشتات وهيلدتهايم وماجد بورج وراتسبون ان تتنافس، ولو من بعيد – رغم احتفاظها بشىء من شهرتها الغابرة – مع المنجزات الرائعة لمدارس اللورين والمدارس الفرنسية • ويتوافق هذا الامتياز مع الصدارة التى احتلها الفرنسيون فى ميادين العمارة والنحت والشعر وتحقيق المخطوطات •

يرجع ارتفاع مكانة المدارس الفرنسية الى طول استمرار التاثير « الكلتى » الواضح ، الذى حدث فى سائر جوانب الحياة الروحية • وترجع أول هجرة للرهبان الكلتيين الى حوالى سنة ٦٠٠ ، وتبعها بعد قرنين من الزمان استعمار كلتى ثان ، وتولت الأديرة الايرلاندية تبعة النهوض بالعلم والأدب ، التى بداها كاسيودورس فى فيافريوم • على انه من المحال التحقق من الاتجاه الذى اتبعته المعتقدات الكاسيودورية بعد نقلها الى الجزر البريطانية • ومع هذا فقد روت لنا المصادر كيف كانت الأديرة المشهورة فى ارماج وبانجور ، وليزمور مقرا لنشاط ملحوظ فى الرياضيات والموسيقى ، وكيف كان الغرب يتخاطف أساتذة الموسيقى الايرلانديين • وحمل الرهبان الكلتيون الذين ساعدوا على تحقيق غايات شارلمان الخاصة بنشر التعليم ، بالاضافة الى تفوقهم العلمى ، مجموعة هائلة من الكتب • وكثيرا ما تتضمن المراجع الجرمانية والسويسرية اشارات الى « المخطوطات الاسكتلندية » Scottice Scripti وتدل فيما يحتمل على الكتب التى نقلت من بانجور أو ارماج • وكانت كلمة « اسكتلندى » تستعمل للدلالة

على كل من ينتمون لأصل كلتى ، وكان الايرلانديون أيضا يسمون بكل بساطة بالاسكتلنديين

لم تتعرف ايرلانده واسكتلنده على الحضـــارة القديمة كتجربة فعلية على الاطلاق ، فلقد عرف الكلتيون روما المستعمرة على نحو مشابه لمعرفة الهنود لانجلترا الحديثة • ونتيجة لذلك ، فانهم لم يواجهوا الصراع المرير بين التعاليم القديمة والايمان المسيحى الذى احدث رد فعل عنيف فى البلدان التى عـــرفت الحضارة الكلاسيكية ، وجعلها ذلك صالحة الى أبعد حد لتحقيق توافق بين الفلسفتين والنظرتين الى الحياة ، فنقلت أفكارها لا الى الجيران الانجلوسكسونيين فحسب ، بل والى كل انحاء أوروبا المسيحية بوساطة الأديرة التى اقاموها فى الامبراطورية الفرنجية (فرانك) وشـــمال ايطاليا(*) • وظهـرت مواطن هامة للحضارة الكلتية فى « سان جال » ولوكســـوى (ببورجونيا) وليبج ولاؤون • وبوبيو فى لومبارديا • لم تكن المؤلفات النظرية فى الموسيقى التى وضعها الكتاب الفرنجة والرومان مشبعة بالروح العلمية النظرية المحبة للاستطلاع التى عرفت عن الكتاب الايرلانديين ، ولكنها عنيت أساسا بالارتقاء بممارســـة الطقوس • ويعتقد جال هاندشـــين بان يوهان ســـكوتس قد عرف البحث الشـــهير Musica Enchiriadis اقدم مصدر هام لتاريخ الموسيقى المتعددة الاصوات ، الذى اعتقد طويلا بانه من تاليف هوكبالد من « سانت أمان » ، وبانه قد ظهر فى ايرلانده حوالى منتصف القرن التاسع • ويكشـــف هذا الكتاب عن معرفة وثيقة نفاذة بنظرية الموسيقى المعتمدة على دراسة دقيقة للمصادر القديمة •

فروع الموسيقى الجريجوريانية

عندما انقسمت الامبراطورية سنة ٨٤٣ ، كان قد تم امتزاج أصول طقوس الرومان والفرنجة • وسارت الموسيقى الطقوسية الغربية الجديدة المعتمدة على الفن الجريجوريانى فى ركاب المبشرين ، وانتشـــرت ، فعرفها الاســـكندنافيون والصقالبة الغربيون ، وكذلك أهل هنجاريا ، وحلت فى عهد جريجورى الســـابع محل الطقوس « الموزارابية فى أسبانيا ، ولم تبق الطقوس الامبروزية الا فى ميلانو التى بدت منعزلة فى عالم الممارسة الطقوسية • ان هذا يفســـر التشابه القائم بين المخطوطات الموحدة الموسيقية العديدة المحفوظة منذ بداية القرن التاسع التى سجلت ما بين الحضارة الفرنجية وسياسة الكنيسة من وحدة واتحاد فى الغاية •

(*) يلاحظ أن الرهبنة الايرلاندية كانت الأثر الأدبى الاول من الرهبنة المصرية فى وادى النطرون والتبالبدة .

ومع هذا فقد استطاع المبعوثون الرومان العثور فى الغال على موسيقى كنائسية اختلفت اختلافا بعيدا عن الأناشيد الامبروزية الأقدم عهدا ، التى نبعت منها ، مما جعلها تدعى « بالكانتوس الغالية » Cantus Gallicanus • واثنى جريجوار من تور على استعداد الغاليين لفهم الموسـيقى ، ولكنه لاحظ أيضا تفضـيلهم للمستحدثات الجديدة ، ونزعتهم الدنيوية ، التى تحكمت فى المصـير النهائى لموسيقى الكنيسة ، وساعدت على نهوض الفن الدنيوى • واضطر شارلمان بالفعل الى اعادة تنظيم الطقوس والشعائر والقداسات ، وقام بتنفيذ أهدافه كل من « بولس الشماس » المؤرخ العالم ، و « الكوين » وترتب على ذلك تضمين عناصر طقوسية غالية واضـحة ، بيد أن جوهر الجزء الموسـيقى فى الانتيفونال الجريجوريانى قد ظل بلا مساس • وحدث ابان حكم لويس التقى (٨١٤ - ٨٤٠) تبادل فعال فى الرسل بين روما والامبراطورية [illegible] جملة تصحيحات لكتب الأغانى الطقوسية حتى تتوافق مع آخر التطورات •

لم يكن من المستطاع محو الأغانى الكنسية الأصلية السابقة للجريجوريانية محوا تاما • ومن العجيب ان يستمر بقاء ملامح بيزنطية الأصل تغنى باليونانية فى عدد كبير من الطقوس الغالية ، وطقوس غرب المانيا واجزاء من انجلترا •• ورغم حدوث انقراض شبه كامل لمعرفة اليونانية فى جنوب الغال ، الا أن الرهبان قد جددوا استعمالها مرارا عندما جاءوا بها من الجزر البريطانية « واليونان الكبرى » Magna Giroecia (صقلية والجنوب الايطالى) • فكان يوحنا سكوتس ورفاقه الايرلانديون ، وكذلك بولس الشماس من العارفين باليونانية • وواصلت الأديرة الكلتية العديدة المنتشرة فى سائر الانحاء النهوض بدراسـة العناصر الطقوسية اليونانية •

لم تتوطد اقدام الفن الجريجوريانى فى الربوع الالمانية الصميمة • ويرجع جون الشماس كاتب سيرة جريجورى ذلك الى عجز الالمان عن تعلم الأناشيد ، « فلم تكن أصواتهم الخشنة التى تزأر كالرعد قادرة على غناء التموجات الرقيقة لأن حناجرهم كانت تحشرج بعد الافراط فى الشـرب ، ولذا تعذر عليها أحداث التموجات التى تتطلبها الالحان الرقيقة » • ان هذا الحكم جائر بكل تأكيد ، ومن واجبنا تصنيف هذا النقد ، على أساس اختلاف اللغة • وبعد هذا العصر ، كشف تقدم الموسيقى فى البلدان الجرمانية عن حدوث استقرار ملحوظ • وتجلت ظاهرة طريفة عند قيام البلدان الجرمانية باستحداث لهجة للأغانى البسيطة خاصة بهم ، كشفت عن نفسها فى الخصائص اللحنية التى تخللت الموسيقى الجريجوريانية من أولها لآخرها • وواصلت شعوب الرومان تنمية الانحناءات الميلودية التى اتبعت حركة مترابطة • أما الأغانى البسيطة الجرمانية فآثرت المسافات الكبيرة وبخاصة

التالثات وتمسكت كل من التقاليد الرومانية والجرمانية باختلافاتها العنصرية ، وهكذا فعندما خضعت فنلده لتاثير البعثات التبشيرية الدومنيكية الباريسية فى القرن الرابع عشر ، اتبعت لهجة الرومان ، بعد أن كانت تتبع فى الأصل لهجة الاغانى الجرمانية البسيطة • وتعكس طريقة التدوين نفس الاختلاف • والتفسير الوحيد للمؤثرات التى أحدثت مثل هذه الفروق فى اللهجة الموسيقية ، هو اختلاف السليقة الموسيقية للشعوب الجرمانية • وبغض النظر عن السبب ، فقد استمرت هذه اللهجة الغنائية البسيطة فى البلدان الجرمانية حتى عهد الاصلاح الدينى ، أما الجنوب فقد حرص على طابعه حتى عهد مجمع ترنتينو •

كانت الأناشيد التى يتألف منها (الاوردیناريوس) - الكيرى اليصون والجلوريا والكريدو والسانكتوس والاجنوس ديي - والتى اكتسبت فيما بعد اهمية كبرى فى تلحين القداس ، أقل الأناشيد فى الانتيفونال حظا من التزويق والحلية ، لأنها كانت فى الأصل أما من الغناء البسيط تغنيها جموع المصلين (الكريدو والسانكتوس) ، أو كانت من نصيب صغار القسس • لن نتحدث الآن عن تنظيم « الاوردیناريوس » ، وأهميته الموسيقية ، بالنظر الى اننا سنتناول هذه المسألة فى الفصول التالية • ويكفي القول بانه عندما اختصت فى القرن العاشر « السكولا » بغناء « الكيرى » والاجزاء الأخرى بدلا من قيام عامة الناس أو صغار القسس بغنائها ، كانت هذه الأغانى البسيطة قد مرت بعهد من الارتقاء الفنى الكبير ، ومن ثم استعملت كأساس لمحاولات تأليف موسيقى متعددة الأصوات •

على أن ما يدعى بالسكونسة sequetiae كان له أهمية بالغة • وهى نابعة من التهاليل الخالية من النص التى تحدث عنها القديس أغسطين بحماس كبير ، كانت الهليلويا تغنى فى الكنيسة الرومانية القديمة متضمنة لنغمات مزركشة يستمر غناؤها تبعا لطول نفس المغنى • ولاحظ دوراندروس المشرع القانونى الكبير فى العصور الوسطى ومؤلف الصلوات الرسمية المنطقية الالهية Rationale Divinorum Officium - وهو كتاب هام فى رمزية القداس معبر عن الروح التى الهمت الكثير من الفن الوسيط - « قيام التهاليل بنقل الفرحة بالأبدية التى يتعذر التعبير عنها • ويحدث ذلك فى المقطع الأخير من « الانتيفون » للدلالة عما فى حمد الله من معانى يتعذر الافصاح والتعبير عنها » • وكما لاحظنا فى الفصل الخاص بالموسيقى البيزنطية : ان مثل هذه المزركشات كانت معروفة فى التراتيل اليونانية ربما على نطاق أوسع • وانتقلت الالحان الجريجوريانية من جيل لآخر عن طريق السماع بالاستعانة بعلامات تدوين النومس الغامضة نوعا • مما أدى الى ازدياد اضطراب معانى الكثيرمن رموزها • فى غضون قرون قليلة ، كانت الالحان التى تتبع الى حد كبير تراكيب المقاطع ، والتى يخصص فيها لكل

مقطع من النص نغمة مناظرة أسهل فى الحفظ والخلود فى الزمان • وكتبت نصوص للالحان التى بلا كلمات لضمان عدم حدوث اضطراب • وفى القرن التاسع ، سميت فى فرنسا مثل هذه الكلمات المكيفة لكى تتوافق مع التهاليل « بالنثريات » proses لأنها تتبع سطور الموسيقى ، لا عروض الشعر • وبعد ان رسخت أقدام هذه المؤلفات ظهرت أعمال جديدة ذات أوزان عروضية ، وبذلك لم تعد تسمية « بروز» مناسبة ، لذا افسحت المجال أمام الأسم الجديد سكونسة sequence ويتعارض مع هذا التفسير لكلمة « بروز » النظرية الحديثة التى جعلتها مشتقة من Pro Sa الاختصار اللاتينى لكلمة pro sequentia ويمكن تفسيرها على انها تعنى « الغناء بدلا من التهاليل الخالية من النص » ويرجع اسم Sequence الى موضعها فى القداس ، لأنها تظهر فى أعقاب المجراديوال والهللويا • وربما كانت الكلمة ترجمة لاتينية للكلمة اليونانية ἀκολουθία وتعنى تعاقب •

ثمة طريقة أخرى للتزويق الموسيقى ترجع الى أصل بيزنطى هى العادة التى انتشرت بمرور الزمن فى كل الموسيقى الطقوسية على وجه التقريب ، بوضع محشورات فى أناشيد الكنيسة سميت « بالتروب » • والكلمات المحشورة أما تتكيف لتتلاءم مع الموسيقى القائمة ، أو تؤلف الكلمات والموسيقى معا فى نفس الوقت • ويراعى عادة الحرص على عدم المساس بالحان الأغانى التى يتألف منها القداس ، أما المزركشات (المليزماتا) فكانت تحلل الى نغمات مختلفة تتبع مختلف المقاطع • وكان من بين هذه المحشورات على سبيل المثال كيرى fons pietatis, a quo tona cuncta eleison Proc edunct rex genitor elesion ingenite «يارب» (يامصدر التقوى ومنبع كل خير ارحمنى ، وكيرى يارب (أنت الملك الوالد غير المولود) وكيفت الكلمات الموضوعة بين قوسين حتى تتناسب مع مجموعة النغمات المزركشة التى كتبت فى الأصل كلحن لكلمة « كيرى » التى ترددت وحدها • وبمضى الزمن «غزت «التروب» كل أنواع موسيقى الكنيسة على وجه التقريب فلقد دخلت «التروب» حتى فى «الرسائل الانجيلية» ، وتضمنتها الـ Matin واجزاء أخرى من القداس • ووفقا لهذه النظرة ، يصح اعتبار السكونسة « كتروبة » محشور فى هللويا القداس •

وابتداء من القرن العاشر انساق ملحنو السكونسة فى أديرة سويسرا وفرنسا وراء سليقتهم الفنية ، فابتعدوا عن الاكتفاء بتكييف النصوص بحيث تتوافق مع الأسطر اللحنية الطويلة ، واتجهوا عوضا عن ذلك الى ابتكار اللحن والنص معا • وأسفر ذلك عن ظهور شكل من الشعر الأصيل الملحن بنغم مبتكر بسيطة متوافق مع مقاطع الكلمات أشبه بالتراتيل • وتعكس هذه السكونسة أثر الأغانى الشعبية، وكذلك شخصية ملحنيها • وجدير بالذكر ان معاصرى هؤلاء الملحنين قد لاحظوا

هذا الطابع الشخصى • فذكر ايكهارد ان الحان تورتيللو «فريدة مميزة •• وفيها عذوبة تدل عليها » • وشاع تأليف السكونسة فى القرن الثانى عشر ، حيث ظهر ميل الى تأليف مقطوعات أشبه بالتراتيل نتيجة لازدياد شيوع السجع ، وتزعم هذه الحركة الشاعر الموسيقى الباريسى آدم دى سان فيكتور • وساعدت أشعار السكونسة البسـيطة ، بمقاطعها المناسـبة للموسيقى على ظهور الاف منها مما أدى الى تعجيل الكنيسة بالعمل على القضاء على الحركة فى مجمع ترنتينو •

ترغمنا الأبحاث الموسيقولوجية الحديثة على تغيير نظرتنا الى هذا الشكل الهام من الشعر والموسيقى الوسيطة ، وطبيعته • ولن نسـتطيع انكار تضمن السكونسة آثار واهنة منحدرة من « النوم » اليونانى القديم • ولعلها ترجع الى التراث المقدس القديم للكهان الدرويد • ومن الدعائم التى اعتمد عليها أيضا « التروباريون » البيزنطى ، وعلى ضوء الابحاث التاريخية واللغوية الحديثة لا يمكن الأخذ بفكرة استمداده من تهاليل الهللويا وحسـب ، التى أيدها أغلب المؤرخين ، الذين نسـبوا أيضـا الى « نوتكر بالبولس » أول محاولة لتنظيم « السكونسة » ، وتأليفها • وكشف كل من « بلومة » وهاندشين عن وجود عدة سيكونسات سابقة لنوتكر بالبولس وجدت فى سان مارسيال بليموج وغيرها من الأماكن ، ويتبين من هذه الحقيقة بلوغ السكونسة عند هذا الـ Stammerer الشهير فى سان جال أول مرحلة فى اكتمالها الكلاسيكى ، بدلا من القول بأنه أول من ابتكرها • والواقع أن علينا افتراض ظهور نصوص هذه السكونسات ـ التى ترجع فيما يحتمل الى عهد أقدم من نوتكر ـ مستقلة عن الهللويا فى مكان ما من المشرق ، أما متى وأين تم ابداع هذه الاعمال فأمر يتعذر تحديده ، ولكن هناك شيئا واحدا مؤكدا : قرابتها من أشكال الشرق الشاعرية •

فى بداية ظهور فن « الحشر » كانت السكونسة و « التروب » مقصورتين على الأديرة ، ولكنهما صادفتا فيما بعد انتشارا واسعا فى ابرشيات الكنيسة الدنيوية • ومع هذا فلم يعترف بهما أبدا كجزء رسمى فى الطقوس • وتمشيا مع الاعتراضات الكنسية والفيلولوجية التى أصدرها مجمع ترنتينو ، قرر البابا بيوس الخامس استبعادها باستثناء قلة مازالت باقية • وهذه النخبة القليلة هى سكوينسة عيد الفصح : Victimae Paschali Landes المهداه الى ويبو (١٠٢٤ ـ ١٠٥٠) راعى كنيسة الامبراطور هنرى الثالث ، وسكوينسة ويتسنداى Veni Sancte Spiritus وسيكونسة جسد المسيح Lauda Sion Corpus Christi de Sepem Doloribus Mariae Virginis ومؤلفه هو القديس توما الاكوينى ، وسكوينسه de Sepem Doloribus Mariae Virginis

المعروف اكثر من ذلك بأسم Stabat Mater لجاكوب داتودى الفرانسيكانى المتحمس فى القرن الثالث عشر الذى كان ينتقل بين المدن الجبلية الايطالية مترنما بالتراتيل حاثا الناس على التكفير عن خطـــاياهم • أما اشـــهرها كلهـــا فهى Dies Irae ألفه توما من شيلانو خلال النصف الأخير من القرن الثانى عشر أو بداية القرن الثالث عشر ، ويغنى ضمن قداس الموتى • وبلغت أوزان الشعر اللاتينى فى القرون الوسطى فى هذه الابيات الثلاثية الرائعة أسمى اكتمال • ويتحتم تخصيص مكانة خاصة بين مؤلفى السكوينسة للشاعر الموسيقى العميق هيرمان المسمى Hermanus Contractus أو الأعرج (١٠١٣ ـ ١٠٥٤) • وينتمى الى عائلة كونتات فيريجن الشـــفابية • درس فى ســـان جال ، وعين راهبا بنديكيتيا فى دير رايشناو • وألف أبحاثا ومراجع هامة فى الرياضة والموسيقى• وان كان لا يعرف الابسكوينسين جميلين Ave Praeclara Maria Stella Alona Redemptis Mater, • وجمع هرمان فى أنضج أعماله Salve Regina بين السكوينس والانتيفون فى مؤلف موسيقى وقور مبتكر ذى وحدة عضوية • ونحن نحس فى هذه المنجزات النفاذة بدء نضـــج الموسيقى الغربية • فهنا يبدأ تاريخها ، وهنا يبدأ أيضا تاريخ الموســـــيقى القومية ، لأن الاختلاف بين السكونسة الفرنسية والسكونسة الجرمانية واضح جلى (فلم تكن ايطاليا قد بدأت بعد القيام بدور فعال فى هذا الميدان) •

حدث ازدهار ثالث لشعر السكونسة فى بداية القرن السادس عشر فى ســـان جال ، فى عهد أسقفية فرانسيس جايزبرج ، ويرجع ذلك بلا شك الى الهام « تطويب» نوتكر •

شقت الموسيقى الدينية طريقها الى العالم عن طريق السكونسة ، بيد أن الاتجاه المقابل مساو فى أهميته ، فلقد حاول الرهبان انفســـهم الاستعاضة عن الأغانى الدنيوية الوثنية بأغانى مسيحية جديدة • ويدين الانجيل الذى ترجمه الى اللغة الدارجة أو تفريد بوجوده لمثل هذه الغاية •

تدهور الفن الجريجورياني

بعد استحداث أعياد جديدة ، ازدادت ثروة الأغانى البسيطة Plain Songs زيادة ملحوظة • واختلفت المؤلفات الجديدة ، التى تكاثرت بلا توقف ابتداء من القرن التاسع ، اختلافا طفيفا عن الأغانى التقليدية فى أسلوبها الموسيقى ، بعد اتباع اتجاه معين ، فيه تزودت نماذج الالحان بنصوص جديدة ، وبرزت فيها انتيفونات جديدة ، وتضمنت بعض الالحان ســـبعين أو ثمانين تنويعا • وهكذا

صادفت الطريقة والصنعة القديمتان للعصر المسيحى القديم ، كما تمثلت فى الـ heirmos البيزنطى نظيرا مشابها عند الغربيين فى العصر الوسيط · لم يتغير الاسلوب تغيرا ملموسا ، وان كانت اللغة الموسيقية للمؤلفات الجديدة وبخاصة فى التجاوبات قد ازدادت ثراء ·

وبهذا العصر وصلنا الى نقطة تحول فى تاريخ الموسيقى · وتقوضت دعائم الصرح المشيد بعد جهد بسبب الافتقار الى الارشاد ، والعجلة فى استنساخ المخطوطات وعجز المغنين عن تقديم أغانى رقيقة · ودق المفكرون فى القرن العاشر ناقوس الخطر ، بمجرد ادراكهم الانحلال الذى حل بعالم الفن الجريجورياني ولكن أصواتهم ذهبت فى ادراج الرياح · وتسبب الموسيقيون المحترفون القليلو الخبرة فى القرن العاشر فى تداعى البناء الشامخ لهذا الفن العظيم · وفى بداية القرن الحادى عشر ، تنبأ المعقبون ورواة تاريخ الفن بتوارى حتى ما بقى من آثار هذا العصر العظيم · وبعد اختفاء الرواة لم تستطع الاجيال التالية معرفة أكثر من آثار مشوهة ، فعجزت عن تخيل الرونق والفخامة اللذين احاطا به فى فترة نضجه · وهكذا نشأ « تقليد » يبدو فيه فخما لمجرد اتساعه وكميته لانتقاء انشائه · وفى القرن الثانى عشر ، توقف الفن الجريجورياني الحق عن الحياة ، أما الفن الذى انشىء على أنقاض هذا الفن القديم ، فكان بناء جديدا هو ما يدعى بالموسيقى « الموزونة » musica mensurata

فما هى الأسباب المباشرة وغير المباشرة لسقوط الفن الجريجورياني ؟ لعل السبب الأساسى هو سرعة انتشارها ، وتحمس روما ورسلها لتحقيق هذه الغاية · ورأى منشدو الشمال الغربى أنه من العسير عليهم استيعاب هذه الموسيقى الشرقية فى صميمها لتعارضها مع سليقتهم وتقاليدهم الموسيقية واذا كان العلماء الموسيقيون – وبخاصة جويدو وشارحه اريبو السكولاتى – قد رأوا أن واجبهم يحتم عليهم المحافظة على قواعد الموسيقى ، ومن هنا وضعوا نظاما واضحا فى التدوين الموسيقى ، فان ما حثهم على ذلك كان اضطراب انتشار التقاليد الجريجوريانية فى ممارستها · ولا تعارض بين عرف محلى عتيق حث رعاته على الاحجام عن تقبل أى أسلوب أجنبى موسيقى مع دعوة روما الى الاشراف على الموسيقى وتصحيحها ، وفرضها ، ذلك رسميا على كافة الانحاء ، بقصد توحيد الاغانى الطقوسية والممارسات الموسيقية · وبفضل الانتيفونال انتقلت ممارسة الأناشيد الجريجوريانية الى أطراف العالم المسيحية ، ولكن الموسيقى بعد ابتعادها عن مركز سلطانها ، فقدت الطريقة الصحيحة لأدائها ، كشعاع الضوء الذى يخفت بمجرد ابتعاده عن بؤرته الأصلية · كانت المخطوطة

الأصلية تستنسخ عشرين أو ثلاثين مرة ، وبذلك زحفت جيوش الاغلاط على المستنسخات • ويردد هذه الحقيقة القديس برنار وهو يختم بحثه عن الأناشيد الكنائسية عندما لاحظ : « قارن بين انتيفونال ــ رانس ــ وانتيفونالات سواسون واميان وبوفيه ، وعليك ان تحمد الله اذا وجدت أى تشابه حتى فى الصفحات الأولى ذاتها » • وعبر اريبو عن نفس الرأى : « فيما سبق ، كان الموسيقيون والمغنون يبذلون قصارى عنايتهم عند كتابة المخطوطات وأداء الأغانى المدونة • ثم مضى وقت تنوسيت فيه هذه الاعتبارات وتوارت » •

وتسببت معارضة الفطرة الموســـيقية للفرنجة والغاليين المقيمين بمنأى عن روما فى حدوث سبب مباشر آخر لانحلال الموسيقى الجريجوريانية : « التروبة » الذى تأثر به تأثرا سريعا كل موسيقيى الأورديناري فى القداس (الأورديناريوس) فلقد حلت أغانى ذات طابع معقد بدلا من « الالحان البسيطة Plain Songs الأصلية ، بل وزادت الالحان الجديدة ذاتها تعقيدا بتأثير « التروبة » وبمضى الزمن، لم تبق صغيرة أو كبيرة دون تأثر بهذه الطفيليات • وقبل حدوث التنظيم المحدد لمادة الأناشيد الذى طالب به العلماء النظريون واللاهوتيون فتحت المحاولات الهلعة الأولى فى البوليفونية آفاقا جديدة حافلة بالبشائر والامكانات سرعان ما شغلت العقول المتأملة المتحمسة •

وازداد الغموض فى تفسير المزركشات الجريجوريانية (الميليسياتا) ، وكاد التراث يختفى بحلول عصر النهضة • وشوه الناشرون فى القرنين السابع عشر والثامن عشر الالحان ، وفرضوا عليها اطارات ايقاعية جامدة حتى يســـهل اصطحابها لمتآلفات الأرغن • وبذلك تحولت الأناشيد الجريجوريانية الى أغانى عادية أقرب الى الاطراد مع مصاحبة أرغنية سادت الى أن بدأ جموع البنديكتيين فى فرنســا يتزعمهم جيرونجيه وبوتييه وموكر حركة أحيــاء حقيقية للتراث الجريجوريانى ، وقارن هؤلاء العلماء كل المخطوطات الميسورة ، واثبتوا ما حدث من مسخ فى النسخ المطبوعة من الأناشيد • واثبتت كتب الطقوس التى نشـــرها الرهبان البنديكتيون فى « سوليم » تفوقها وتوافقها الأكبر مع التقاليد الصميمة • وخضعت المسائل المختلف عليها للبحث العلمى ، فى المجلدات التالية من المجموعة الشامخة المسماة Paléographie Musicale (ظهرت ابتداء من سنة ١٨٨٩)، وبذلك اســـتعادت الموســيقى الجريجوريانية عظمتها الأثيلة ، بعد ظهـــور Motu Proprio للبابا بيوس العاشر (١٩٠٣) ، بفضل المثابرة وحرارة حماس الفاتيكان التى ساعدت على تخطى كل الصعاب • كما ساعدت الطبعة التى أصدرها الفاتيكان على تيسيرها للكنائس الصغرى • ومع هذا فمما يدعو للأسف استمرار وجود الممارسات التعسفية للمصاحبات التآلفية فى أغلب الكنائس

الكاثوليكية • وما قام به « رهبان سوليم » من أروع أمثلة البحث العلمى • ومن المستطاع القول بان مشكلات الأناشيد الجريجوريانية المستعادة قد تم حلها ، أما الايقاع فمازال محاطا بالغموض رغم جهود « الدوم كرو » واقرانه الرهبان • وتكفى مقارنة النظريات التى جاء بها زعماء علماء الموسيقى الكنسية فى تخيل صورة الايقاع لكى تكتشف الفجوة التى تفصل بينهم •

الاناشيد الجريجوريانية فى الفن الدينى العالمى لعصر الرومانسك

ليست الأناشيد الجريجوريانية مجرد شكل من أشكال الموسيقى ، ولكنها تمثل عصرا ، وتحتل مكانة هامة فى تاريخ الفنون والآداب وتاريخ الحضـــارة على السواء ، فلقد استمرت قرونا طويلة نوع الموسيقى الوحيد المعترف به رسميا ، والذى يمارس ويعلم • بعد أن ظهرت الأناشيد الجريجوريانية فى روما ، انتشرت، ونقلها رسل البابا الى سائر انحاء العالم المسيحى • ووقعت فى صراع مع الحياة، والشعائر الدينية ، وموسيقى الشـــعب عندما حاولت قمع كل شىء آخر ، أو إستيعاب العناصر الوطنية • وكان عليها أحيانا مواجهة صراع مرير ، كما حدث فى أسبانيا • كما عجزت فى أحيان أخرى عن فرض نفسها على العادات المحلية (فى ميلانو على سبيل المثال) • ولكن الأمر إنتهى بانتصارها وشـــيئا فشيئا استوعبت « الأناشيد الجريجوريانية البسيطة » ، كل أنواع الموسيقى الأخرى كان ابناء العصر الوسيط يستمعون فى المزامير وتهاليل الهللويا وصورها المتعددة• والخطوط اللحنية المكتوبة بعناية ، وفى رسوخ « الكنتوس بلانوس » رســـوخ البازيلكات، أى الى أشياء لايمكننا استحضارها الآن ، لأن ما نحصل عليه هو مجرد فن يحاول إعادة احياءه • ونحن نعجب بالالحان الجريجوريانية المستعادة ، عندما نستمع اليها ، بل وأصبحنا قادرين على الشعور بحرارة ايمانها ، وان كان مجرد اقدامنا على تقديمها مصحوبة بالأرغن كاف للدلالة على عدم ادراك الانســـان الحديث لجوهر هذا الفن •

يحتاج جمال الأناشيد الجريجوريانية الى الدراسة ، وزيادة الالفة • وكما بدا الفن الرومانسكى فى نظر القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كتعبير غريب عن عصر بربرى • كذلك كانت هذه الموسيقى السامية توضع دائما فى الفصـــول التمهيدية الخاصة بالموسيقى البدائية • وحظيت العمارة الرومانسـك باعادة التقدير عند تذوق الفن الوسيط ، ولكن اكثرنا مازال عاجزا عن الاعتقاد بان الموسيقى كانت ركنا هاما فى العصر الرومانسك • اختفى فيها الاختلاف الكبير بين الفنيين الدينى والدنيوى الذى عرف عن القرون الأخيرة من الشعر المسيحى القديم ، لأن مجرد وجود فن دنيوى كان متعارضا مع روح العصر • وكما حدث

فى العمارة ، قامت الموسيقى باستيعاب عناصر دنيوية حتى تسـخرها لخدمة العبادة ، وأصبحت بجمال ألحانها أقوى دعائم الفن الرومانسك العالمى ، وأبلغها تأثيرا • تمثل هذه الموسيقى الطقوسية الكبيرة عصرا فى حياة الشعوب اتحدت فيه الخصائص القومية البطيئة التطور بفضل القوة الموحدة الكبرى للبابوية • وجمع المغنون والموسيقيون الالحان ، وابتكروها لتمجيد الكنيسـة ، فلم يكن الطموح الشخصى وبريقه قد عرفا بعد •

وتتجلى الصلة الوثيقة بين الموسيقى الجريجوريانية والفن الرومانسك عندما نفحص الملامح الأسلوبية للعمارة الرومانسك ، ونقارنها بموسيقى العصـر •• احتفظت كل من العمارة والموسيقى ــ بوصفهما قد نبعا من التراث الرومانى والبيزنطى ــ بخصائص مميزة ، لم يظهر فيها فى نهاية العصر القديم أكثر من محاولات أولية ، كالابتعاد عن روح الفن التشكيلى ، والولع بالزخرف بدلا من ذلك • واستمرت هذه العناصر سائدة نوعا • غيرأنها قد امتزجت بمؤثرات شرقية وعناصر كلتية ولومباردية ، أضفى عنفوانها البربرى الحيوية على الفن الرومانسـك ، وتفوقت على النحت النورماندى والانجلوسكسونى البدائى ، التعابير الكلتية الأكثر ميلا الى الزخرف • وحدث شـىء مناظر لذلك فى تأثير الموسيقى على عهد شارلمان • واستمر الاسلوب المسـيحى الباكر فى الكنائس الحالية من النقود ، أو من أى نقوش منحوتة ، بدت أشبه بالألحان الوقورة الخالية من الحليات فى الأناشيد البسيطة الباكرة • وفى القرنين العاشر والحادى عشر ، عندما أظهر الفن الجريجوريانى ميلا الى البناءات الكبيرة المعقدة وولعا بالزركشة (المليسماتا) فى الحليات التى لا حصر لها ، عرضت طرز العمارة المختلفة من لومباردية ونورماندية وراينية وغيرها من الالوان المحلية العقـود المستديرة، واسـتخدمت الأعمدة والأروقة بقصد الحلية، ووفرة من الزخارف المنحوتة • لم تكن مداخل الأبنية قد كشفت بعد عن أى وحدة فى تصميمها • فلم تكن الأسقف المسطحة برسومها الملونة فى الكنائس الجرمانية والأقبية المستديرة فى كنائس جنوب فرنسا وليدة الجدران • أنها كانت مجـرد حلول للمشـكلة الضـرورية لاكمال المكان المقفـل • تمـاما مثل الميلوس الدائم التغير فى الأنشودة غير المحددة بأى حـدود • وعجزت التماثيل المنحوتة واللوحات الحائطية الضخمة التى استطاعت الأبنية الكبيرة ان تضمها عن تحقيق وحدة البناء • ولم تحقق رسالتها فى تمثيل المعنى الفنى ، وفقا لأصول فنونها الأصلية فنهض النحت بدور يكاد يكون زخرفيا بحتا • أما الأمثلة القليلة من التصوير التى مازالت باقية ، فكشفت ــ رغم ما تحدثه من تأثير هائل ــ عن ميل واضح الى الزخرف • وحذا الموسيقيون والفنانون حذو العلماء ، فاقتصروا على مهمة توضيح التراث الذى انتقل الى الأخلاف •

يتبين من تأمل العالم الرومانسك كيف اتحدت الحيـــاة الروحية والفنية للعصر ، رغم نبوعها من أحوال وحاجات متنافرة منفصلة ، فى ايقاع جمع بين كل مكوناتها ، وزودها بمظهر محدد المعالم ، ومع الاعتراف بعدم معرفة العصر الرومانسك للسمات الدرامية الخصيبية التى تميزت بها العصور اللاحقة ، الا أنه يأسرنا الآن برصانته ورسوخه وانتظام اشكاله (سيمتريتها) · فحيثما تأملنا ، سواء فى أسفار « الخلاصات » عند العلماء ، أو الكاتدرائيات فى عالم المعمار أو تراتيل الموسيقيين وأناشيدهم ، أو حوليات المؤرخين بتأملاتها الفلســـــفية الرصينة ، فاننا سنرى كيف أضفى المجلال الجاد ـ من مخلفات ازهى عصور الرومان ـ على هذا العصر جلالا ارستقراطيا حقا · وتتساوى مع هذا الجلال الروحانية الكامنة التى اعتدنا ادراكها وتقديرها فى أبنية العمارة الرومانسكية وحدها ، لأن الابحاث العلمية وأغلب المؤلفات الأدبية لم تحظ بغير اهتمام العلماء ولكن هل نستطيع حقا تقدير معنى ووظيفة الكاتدرائيات العظمى لو أننا استبعدنا منها جانبا أساسيا من الفن والحياة الرومانسكية التى ملأت قاعاتها بالنغمات والالحان ؟

كانت الاحوال الاقتصادية بسيطة ، تبعا لما ترويه المصادر الميسورة · والظاهر إن الناس كانوا لا يحصلون الا على ما يسد رمقهم · ومع هذا فقد ارتفعت فى كل البقاع التى بلغت فيها الاوضاع السياسية شيئا من الثبات كاتدرائيات شاهقة توحى بان من كانوا يقطنون المدن والبلدان التى بنيت فيها هذه الكاتدرائيات كانوا الوفا مؤلفة من السكان ، لا العدد الضئيل نسبيا الذى لا يملأ أكثر من قاعة كنيسة · وقامت حتى الأديرة التى كانت لا تأوى أكثر من بضع مئات من الرهبان ببناء كنائس فسيحة · لم تتكافأ البساطة السائدة فى الحياة ، وشح عدد السكان مع مثل هذه المنشآت العديدة التى ارتفعت كشاهد على مدى الايمان الدينى عند الناس فى العصور الرومانسك فهى تمثل المثل الأعلى البنديكتى فى التواضـــع والقدسية · كما تمثل أيضا الايديولوجية الارستقراطية التى يسرت سبل انشاء هذه الكاتدرائيات · وازداد الخالق عند أهل العصـــر الرومانســـــك اقترابا فى النظرة البنديكتية الجريجوريانية من الحياة وشعائر العبادة ، أكثر من اقترابه فى النظرة الفرنسيسكانية الصوفية التى آمن بها الاتقياء فى العصر القوطى · واستمرت الطقوس الدينية لتمجيد الرب الأعظم أو الحاكم · لا عجب اذا شيدت لهذا الرب بجلاله وجبروته قصورا لم يعرفها أى ملك على الأرض ، وان يسبح بحمد هذا الرب ليلا ونهارا فى المزامير والتراتيل · وتجسم فى هذه الموســـيقى المثل الأعلى الدينى الرومانسكى · ولولا ذلك مازاد الفن الدينى العالمى فى هذه القرون عن مجرد نماذج نمطية فى العمارة والنحت والأدب · أن ما قاله القديس أغسطين منذ مئات السنين هو أبلغ تعبير عن شعار الفن الرومانسك العالمى !

ترنموا بأصواتكم وقلوبكم ٠

وبكل ما تؤمنون به فى ضمائركم ٠

أنشدوا الأناشيد الجديدة ، لا بألسنتكم وحدها ٠

بل وبأرواحكم ٠

الموسيقى الدنيوية فى عصر إشارلمان

صورة الموسيقى الدنيوية والروحية الشعبية فى فن القصور على عهد شارلمان وما بعده أحفـــل بالألوان من الفن الطقوسى المطرد ٠ ففى أشـــعار هذا الفن اللاتينية ، عاشت الأغانى الجرمانية والفرنسية الوصفية فى رداء عتيق ، وتناوبت التأثير مع قصائد هوراس ، وشعر كلاسيكى آخر حديث الالحان مصـــحوب « بالكمان » أو « الهارية » ٠ ولن يحول عدم وجود وثائق موسيقية ممثلة لهذا الشعر دون شعورنا بأنه كان موسيقيا بلا منازع ٠ وبعد قليل نصادف أول نماذج من الشعر الفرنسى القديم كالأغنية المسجلة سنة ٨٨٢ احتفاء بترهب القديســـة أولاليا ، ومن أســـف أن الموســـيقى فقـــدت ، وان أمكن التحقق من عنوان « السيكونسة » اللاتينى الأصل :

Cantica Virginis Eulalie Concine Suovissone Cithara

والمؤلف على غرار نموذج فرنسى ـ بأنها كانت تحتاج الى « منستريل » لعزف الاصطحاب على آلة موسيقية ٠ لم يختف تقليد « القيثاريات » القديمة بعد انحلال الامبراطورية الرومانية الغربية ٠ ومن دلائل شعبيتها اللوائح والقوانين العديدة التى أصدرتها المحافل المختلفة لتحريم عزفها ٠ نعم لقد عمرت القيثارة فى أوروبا الغربية امدا طويلا فى القرون الوسطى ٠ ويرجع ذلك من ناحية الى تشـــابه تصميمها مع آلة المصاحبة التقليدية التى كان الشعراء الكلتيون يستخدمونها ٠ واصبحت الآلة الكلتية القديمة : الكنارة ـ وسبق لها ان تمتعت بشعبية كبيرة فى أوائل العصور الوسطى ـ من بين الآلات الموسيقية الأساسية فى عصر شارلمان وتسمت باسم الروتا rotta ، وهى الاسم الشائع فى المانيا الوسطى ، ويعادل الاسم الايرلاندى القديم crot أو cruit والاسم crwth فى ويلز ٠ ومن المستطاع ادراك مدى عتاقة هذه الآلة مما جاء فى كلام ديودورس الصقلى (القرن الاول ق٠م٠) عن استعمال الشعراء الكلتيين لها ٠ واسماها فينانتيوس فورتونانتوس (٥٣٠ ـ ٦٠٩) أسقف بواتيه ، والشاعر اللاتينى الاول فى عصره بالكروتا الانجليزية chrotta bratanna ٠ والى جانب « الروتا » ، كان عصر شارلمان يؤثر الهاربة ، وتمتعت بشعبية كبيرة فى الجزر البريطانية ، واصبحت الآلة الآسيوية القديمة التى اولعت بها بيزنطة ولعا مماثلا

لولع البريطانيين بها ، وثيقة الارتباط بالانجليز حتى أسماها الاوروبيون حوالى سنة ١٠٠٠ بالقيثارة الانجليزية Cithara anglica • ونسب دانتى هذه الآلة الى ايرلانده ، ومازالت ترمز الى هذا البلد ، ومن معالمها المميزة •

ومن أصل آسيوى أيضا الاجراس التى نقلها الكلتيون الى أوربا منذ وقت مبكر • كان شكل الاجراس الأولى مماثلا لشكل قمع السكر • ولابد أن صوتها كان أقرب الى القبح • أما الشكل المعروف لاجراس كنائسنا فمن ابتكار القوطيين ، وتردد منذ ذلك الحين الرنين الذى تميزت به هذه الاجـــراس ، والى جــانب الاستحسان الذى صادفته الاجراس خلال العصور الوسطى لصوتها الموسيقى ، فانها كانت تقوم بمهمة تنظيم الحياة اليومية للناس • ففى فرنسا ، أبان القرن الثالث عشر ، انقسم اليوم الى ثلاثة أقسام : الصباح matins والظهيرة midi والمساء vespers وتدق الاجراس فى السادسة صباحا (دقة Ave Maria وفى الظهيرة والمساء (دقة Vespers) • وبعد ذلك بفترة ، سميت الاجراس التى تدق فى الصباح والظهيرة والمساء بأجراس انجيلوس Angelus ويعزى نظام دقات الانجيلوس الى البابا يوحنا الثانى والعشـــرين • وفيه يدق الجرس على النحو الآتى : ثلاث دقات ثلاثية متكررة ، ثم تسع دقات • ويدعى جرس الظهيرة « نون » none وهى كلمة مأخوذة عن اللاتينية ، وتعنى الساعة التاسعة بعد شروق الشمس • ومنها اشتقت كلمة noon الانجليزية •

ثمة عادات قديمة عديدة مرتبطة باستخدام أجراس الكنيسة • أشهر هذه العادات ، وربما أقدمها « الكيرفيو curfew (couvre — fen) وهى فى الأصل اشارة يدقها الجرس للتنبيه الى اخماد النيران ، واطفاء كل الانوار ، وترك العمل عند حلول المساء ، وشاعت هذه العادة فى شتى انحاء أوروبا فى العصور الوسطى واتبعتها كل طبقات الشعب • وتحدد « اجراس الحصـــاد » و «اجراس القاء البذور » ساعات بدء الحصاد، والانتهاء منه ، حتى تنظيم مواعيد العمل للجميع، و «جرس السوق» اشارة لبدء البيع • ويدق «جرس الرحيل» فى حالات الوفاة ، ويدق الآن بعامة بعد الوفاة • ويمكن اجمال كل ذلك فى العبارة التى نقشها أحد الرهبان باللاتينية على أحد الاجراس :

(ارثى الموتى ، وأحطم البرق وأثبت السبت ، وأوقظ الكسالى واشــتت الارياح ، واهدىء القساة) (*) •

(*) Funera plango, Fulgura Frango, Sabbata pango Excito lentos, dissipo ventos, paro cruentos.

وتمشيا مع ما ذكره القديس أغسطين وكاسيدورس ، عرف الغرب الارغن قبل أمد طويل من قيام الامبراطور البيزنطي باهدائه الى الملك بيبان (٧٥٧) • وتؤكد هذه الرواية منمنمات عديدة ولوحات الحفر البارز • ولكن الحقيقة المثيرة للاهتمام هي تحول هذه الآلة التي كانت دنيوية بلا منازع عند استعمالها في الشرق الى رمز للموسيقى الدينية في الغرب • وكان عازفوها يجندون حتى عصر الاصلاح الديني من بين رجال الدين في الأغلب • وبعد سنة ٨٠٠ بأمد قصير ، ارسل الخليفة هارون الرشيد ارغنا من صنع أحد الاعراب الى شارلمان ، ووضع في احدى كنائس آخن • واعتمد هذا الارغن على النفخ ، ونغمه رقيق الى حد مدهش ، وصنع ارغن آخر بناء على طلب شارلمان ، ووضع في الكاتدرائية •• وما لبث الرهبان الجرمان والفرنسيون والانجليز ان انهمكوا في صنع آلات مماثلة ، بل واستحدث الصناع الوطنيون في انجلترا عادة زخرفة أنابيب الأرغن، وساعدت آلات الأرغن الصغيرة التي صنعوها لدقة تنغيم الأناشيد البسيطة ، كما اعتمد عليها كآلة مساعدة في تعليم الغناء • أما مداها فيبلغ اوكتاف دياتوني واحد • لم تحتو هذه الآلات على لوحة للمفاتيح • بل كانت مفاتيحها ألواحا خشبية صغيرة ذات وضع رأسي ، كتب على كل حرف النغمة التي تعزفها بشد اللوحة الى أعلى ، وبذلك يصل الهواء الى أنابيب الأرغن ، ويتوقف الصوت عندما تترك اللوحة « لتعود الى مكانها • هذه الطريقة في العزف يمكن التيقن منها من عدة مصادر معاصرة تدحض الفكرة الشائعة عن خشونة عزف الارغن وبطئه وثقله خلال العصور الوسطى ، لأن هذه الآلات الصغيرة لم تكن ثقيلة أو بطيئة •

وحوالى منتصف القرن العاشر ، نصادف بالفعل آلات أضخم ، لعبت دورا هاما في طقوس الكنيسة ، فظهر أرغن عملاق ، قيل بوجوده في ونشستر سنة ٩٨٠ ومع ان هذه الآلة قد احتوت على ربعمائة أنبوبة تقريبا ، الا انها لم تحتو على لوحة للمفاتيح • فلم تظهر مثل هذه اللوحات الا في القرن الثاني عشر ، وفي القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، أدى تزويد الآلة بالأزرار(*) الكثيرة الى تعقيد حركتها الآلية، وازدادت صعوبات عزفها ، برغم الاستعانة بلوحة للمفاتيح• ووصفت المفاتيح الاولى فقيل أن عرضها بلغ من ثمانية سنتمترات الى اثنى عشر سنتمترا ، وسمكها خمسة سنتمترات ، أما طولها فمن نصف متر الى ما يقرب

(*) المفاتيح تتحكم في أنبوبة أرغنية واحدة ، والازرار تتحكم في مجموعات من الانابيب ، ويكفي الضغط على مفتاح واحد فتصدر النغمات المحكومة بالزر مجتمعة في تآلفات هارمونية تختلف ألوانها الصوتية حسب كل مجموعة .

(المراجع)

المتر • وينزل المفتاح الى عمق يزيد احيانا عن الثلاثين سنتمترا ، ولذلك يكون تحريك الأصابع عسيرا ، بطبيعة الحال ، وبخاصة فى الجو الرطب ، عندما ينتفخ الخشب ، فكان على العازفين استخدام قبضة أيديهم وكيعانهم ، ومن هنا جاء المصطلح Organnum Pulsare ومصطلح Orgelschtagen أى « ضرب » أو لكم المفتاح (وفعل يضرب يستعمل بمعنى يعزف) • أما الارغن الكبير الذى ظهر فيما بعد ، بلوحات مفاتيحه العديدة ، ودواســـته وازراره المتنوعة ، فمن نتاج العصر القوطى •

من بين الآلات الأخرى ، علينا التحدث عن « البسالترى » المستوردة من أسبانيا ، وان كانت من أصل عربى فارسى، و «الكمان» أهم آلة من آلات القرون الوسطى وتعزف بوساطة القوس • وامتدت الكمان كاغلب الآلات الأخرى الى شكلها الغربى الأخير (الفيولينة) خلال العصر القوطى التالى • وزود الشـرق الغرب أيضا بعدد من آلات النفخ والايقاع ، وصـــادفت الناى والطرومبيتة والقور الكورنو وكذلك الصاجات والطبل العسكرى استحسانا عند الموسيقيين الدائمى التنقل من مكان لآخر • وتثبت المنمنمات الباكرة من العصور الوسطى مدى الولع بالـ Chimes ، وهى مجموعة أجراس برونزية صغيرة كمثرية الشكل أو شبه كروية معلقة فى عارضة ، يطرقها عازف أو أكثر بقواديم معدنية صغيرة •

بالاضافة الى « السكونسة » ، بأنواعها المختلفة ، وكانت الشكل الأساسى للموسيقى الدنيوية ، المعروف فى سائر الانحاء ، فاننا نصادف بطبيعة الحال تراثا غنيا من الاغانى المدرسية والاساطير وأغانى الصبابة ، وسنتحدث عنها فى فصول قادمة ، وان كانت من حيث الترتيب الزمنى تتبع هذا الفصل • ومع هذا فعلينا أولا أن نتتبع مصير الأغنية الجريجوريانية والنماذج الموســـيقية التى انبعثت منها ، وبذلك تكتمل لنا صورة دور الفن الجريجوريانى فى تاريخ الحضارة •

استمر بلا هوادة الصراع الذى شنه الكتاب من آباء الكنيسة ضد الموسيقى العلمانية ، وكان مصوبا بوجه خاص ضد الموسيقى الدخيلة فى بيوت العبادة • على اننا اذا ارتكنا فى حكمنا على بنود التشريعات الكنسية المختلفة ، سيتضح لنا أن الموسيقى الدخيلة ، التى خشى بأسها الى درجة كبيرة ، لم تتعرض لأى محو على الاطلاق • فلقد عبر مجمع كافايون (٦٥٠) عن مقته للاغانى البذيئة التى قد تسمع فى الاحتفالات الدينية وتكريس الكنائس والاحتفال بذكرى الشهداء ولم تحل كل الجهود التى بذلت للخلاص من الموسيقى خارج الدين دون ان تحظى دائما بممارسة الناس لها والكلف بها ولا يخفى أنها قد استهوت حتى القسس أنفسهم ، واضطرت الكنيســـة الى تذكرتهم على الدوام بعدم تســـنيم عقولهم

وتعريض سمعتهم للخطر ، بالاستماع الى عروض المنستريل وهم الشعراء المغنون باصطحاب الالات الشعبية ، وأمر مجمع « تور » (٨١٣) القسس بالتزام الحذر من كل الاشياء التى قد تثير غرائزهم عن طريق السماع أو الرؤية على السواء ، كان أهم ما عنيت به السلطات الكنسية هو طريقة الغناء ، ولذا اتجهت الى تذكير رجال الدين بوجوب الحرص على تقديم غناء محترم فى أماكن العبادة ، وغناؤهم يشارك فى تمجيد الرب وتهذيب المؤمنين . وأمر مجمع جلاسجو (٧٤٧) بعدم قيام القسس بمحاكاة رقة الأداء الناعم للشعراء الدنيويين ، أو النبرات المأسوية التى يلجأ اليها الممثلون ، لأن هذا قد يحدث اضطرابا فى النصوص الدينية . من كل هذه التعاليم يتبين بحق ، انه رغم ازدراء الموسيقى خارج الدين الا انها استطاعت توطيد اقدامها .

فى الحركة المرتبطة باسم « هيلديراند » ، الذى أصبح فيما بعد البابا جريجورى السابع ، اشتد تركز اهتمام دير « كلونى » على الاصلاح الدينى والكنسى . وبعد منتصف القرن الثانى عشر ، أصبحت « كلونى » مركز حركة كبيرة تضم مئات من الأديرة فى كل انحاء أوروبا، بل وفى الأراضى المقدسة . وتركت هذه الحركة طابعا على كل جوانب الحياة ، وجددت المعارضة القوية للفن والعلم الدنيويين ، وحجبت التقوى والزهد مثل اسبرة شارلمان فى الايمان بالثقافة الجامعة . كانت الخصائص التى ارتكنت اليها هى النظام والطاعة والتواضع والعفة والكرم وممارسة تزداد المزامير ، والحق إن العناية بالمزامير كانت من أهم اتجاهات الاصلاح فى دير كلونى وما يتبعه من أديرة ، وهذه حقيقة طالما تناساها المؤرخون، وظهر ميل الى اطالة طقوس الكنيسة ، ومضاعفتها الى ما هو أكثر من الشعائر الكنائسية الرسمية ، حتى أصبحت تشغل اليوم بطوله ، وطبقا لما يقوله أصحاب الحوليات : كانت المزامير اليومية تتجاوز المائة مزمار ! كان « أودون » الأسقف الكبير فى دير كلونى موسيقيا كاملا، وهو الذى رفع من شأن الدير فجعله من أعظم مراكز الرهبنة فى العصور الوسطى ، وقيل بأنه كان ينشد المزامير فى زياراته التفتيشية . واثنى عليه كل من ترجموا حياته ، واشادوا باستاذيته ومهارته الموسيقية وكما حدث فى عهد جريجورى الأعظم الذى يصح اعتباره النموذج الذى اقتدى به « أودون » ، أصبحت الموسيقى وسيلة لترويض النفس . وبوسعنا أن نتبين فى هذا الجو الصارم الورع عدم الترحيب بالعلوم والآداب . لقد كانت اديرة كلونى صادقة مع تعاليم جريجورى الأكبر ، وكان الوقت المخصص للانسانيات ضئيلا ، وظللت كلونى هى المقر الأساسى للتاثير الدينى فى غرب أوروبا ابتداء من القرن العاشر حتى منتصف القرن الثانى عشر . وكان أسقفها ـ ويلى البابا فى المكانة ـ هو اهم شخصية فى اكليروس الكنيسة اللاتينية .

معنى الموسيقى من الناحية النظرية والفنية والفلســـفية

مع أن الأديرة والمدارس الايطالية لم تشارك بالكثير فى سبيل تقدم الفنون والآداب فى العصر الرومانسك الباكر ، الا أنها استطاعت اخراج شخصية هامة واحدة على الأقل : جويدو داريزو (٩٨٠ ــ ١٠٥٠) • وما يعرف عن حياته قليل ، غير ان الاشارات اليه فى مؤلفات المعاصرين ليست نادرة على الاطلاق • ومـــكان مولده غـــير مؤكد ، وعلى الرغم من الأدلة التى تشـــير الى (توساكانا) كمســقط لرأسه • وناصر الدوم جرمان موران القول بان جويدو قد ولد بالقرب من باريس وتلقى تعليمه الباكر فى دير القديس موردديه فص ، ومع أن الاحتمال لم يلق أى اهتمام ، بالرغم من اشارة بعض المخطوطات الى وجوه مؤلف يدعى جويدو دى سانكتوماورو ، الا أن المسألة مازالت قيد البحث •• ويتبين من عدم مشاركة ايطاليا بدور فعال فى الجوانب العلمية والأدبية مدى هيمنة التعاليم البنديكتية والجريجوريانية • وعلى هذا فمما يثير الدهشة مصادفة رجل على قدر كبير من العلم بين الايطاليين الى حد تلقيبه : صاحب النيافة جويدو المؤلف الموسيقى العالم • وثمة ملامح معينة فى أعماله تبين بصورة مقنعة أنه كان من أنصار الاصلاحات « الكلونية » • كان جويدو دا أريزو يرمى الى تعليم المغنى بأقصى قدر مستطاع من السرعة حتى يتسنى له غناء الالحان غير المألوفة بمجرد القاء نظرة الى المدونة المكتوبة • ولتحقيق هذه الغاية ، تغاضى عن كل شىء « لا يمت بصلة الى الغناء الجيد واعتبر كل ما وصفه الفلاسفة غير جدير بالذكر » • وهكذا ، وتبعا للقواعد الكلونية ، تكون الغاية العلمية قد طرحت جـــــانبا •

عندما ظهر جويدو فى التاريخ لاول مرة ، كان يشغل راهبا فى دير بنديكتى فى « بومبوزا » ، وهناك قام بتعليم الغناء ، واخترع طريقته التى يستطيع من يتبعها ــ وفقا لروايته ــ التعلم فى غضون خمسة شهور ، ما كان يعلم فيما مضى خلال عشر سنوات • ودفعته غيرة زملائه الرهبان الى الهجرة الى اريزو ، حيث بقى الى ان ذاعت شهرته ووصلت الى روما • ودعاه البابا يوحنا التاسع عشر (١١٢٧ ؟) لاثبات طريقته ، وســـلم جويدو الى البابا « انتيفونال » مكتوبا بطريقته الجديدة فى التدوين • وبعد أن شرح القاعدة ، استطاع البابا لدهشته «غناء لحن غير معـــروف له دون الوقوع فى أى خطأ» • ويتلخص ما قام به جويدو ــ الموسيقى ــ فى تنظيم المحاولات المهوشة السالفة لاعداد مدونة موجزة بطريقة مازالت تعد أساس تدويننا الحديث، ويعد من اهم أحداث تاريخ الموسيقى•

فى التدوين الوســـيط ، كانت العـــلاقة بين طبقات النغم تدون على وجه التقريب فحسب ، واما أن هذه الطريقة فى التدوين قد نشأت فى الشرق ــ وهو

ما اثبتنا صحته من قبل ـ فامر واضح من أسمها اليونانى « نوما » : νεῦγα
بمعنى اشارة • وعلى ذلك فاننا نصادف فيها طريقة للتوجيه معتمدة على اشارات اليد ، وفيما سبق من زمان ، لم تكن الاشارات الشبيهة برموز الاختزال ، والتى كانت توضع فوق الكلمات ، تدل على طبقة النغمة أو المسافة ، واقتصرت مهمتها على ايضاح اتجاه حركة اللحن ، ولم تكن قادرة على اكثر من التحديد الغامض لارتفاعه وانخفاضه • ولو تذاكرنا طريقة التدوين الموسيقى عند اليونان القديمة بوضوحها ودقتها ، فاننا قد لا نصدق مدى بدائية مثل هذه الطريقة فى تدوين الموسيقى • ومع هذا فعلينا ان نفترض ان الطريقة الكلاسيكية لم تعرف فى العصور الوسطى • اذ يبدو ان ايزيدور الاشبيلى المؤرخ الموسوعى كان يجهل حتى وقت متاخر فى بداية القرن السابع ، وجود اية طريقة معروفة لحفظ الموسيقى عند الاسلاف : « وفى حالة عدم الاعتمادفى الحفاظ على الموسيقى على السماع والذاكرة فانها تضيع لتعذر تدوينها » • هذه شهادة لا تحتمل أى نزاع ، ومنها يتبين أنه حتى لو صـــح الاعتراف بوجود طريقة التدوين القديمة فى القرون الاولى من العصر المسيحى ، فانها كانت قد نسيت تماما منذ ذلك الحين • وترتكن طريقة تدوين النومس على اشارات شفوية سابقة لها ، فكان المغنى يغنى عن ظهر قلب، ويشــــاهد ايماءات الموجه او المرتل الذى يعتمد على « النومس » • لم تصبح النومس أكثر من عمل مساعد لعون الذاكرة » ـ كما قال هوكوبالد عنها فى القرن العاشر ـ الا بعد استحداث تدوينها بالخطوط ، وحققت أهمية كبرى • وفى البداية اعتمد جويدو فى طريقته للتدوين على خط واحد أو خطين (ويكتفى عادة بخط واحد) • ومع ان هذه الطريقة قد خففت نوعا من غموض النومس ، الا ان غموض تدوينها لم يتلاش كلية • واستحدث جويدو طريقة مؤلفة من اربعة خطوط وبينها ٣ مسافات يشار اليها بمفاتيح تحدد النوتة فساعد ذلك على القضاء على كل غموض • والى جانب هذا الابتكار الهام فى عالم التدوين المعتمد على رموز ، اخترع أيضـــا مجموعة من المقاطع للدلالة على كل نغمة بمفردها فى الســــلم الموسيقى • وربما بدت كلمة « مخترع » مضللة نوعا لرجوع مثل هذه الطرائق (التى اصبحت تسمى بالهجاية الموسيقية) الى أمد بعيد • وتشــــهد الآثار الصينية والمصرية واليونانية الباكرة بسبق استعمالها • ولكن اختراع جويدو كان له اثر حاسم على التعليم الموسيقى فى الغرب • فلقد استخدم المقاطع الستة فى ستة سطور من ترتيل قديم على طريقة الشاعرة القديمة سافو موجه الى يوحنا المعمدان •

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Famuli tourum
Solve Polluti Labili reatum
Sancte Joannes.

والمسافات بين النغمات المختلفة التى ترتبت على هذه الطريقة الجديدة فى التدوين الموسيقى ، كانت نغمة كاملة بين « أوت » ، « ورى » ، وبين «رى» و «مى» وبين «فا» و «صول» ، وبين «صول» و « لا » . أما المسافات بين المى والفا فهى نصف نغمة ثم بين سى وأوت نصف نغمة كذلك . واثبتت الطريقة صلاحيتها للتطبيق لأى مقام بشرط مراعاة المسافة بين المى والفا وموضعها فى السلم . وفى فرنسا وايطاليا ، نظر للمقاطع « أوت ، رى .. الخ على أنها مساوية للنغمات دو ، رى .. الخ .. وحلت فى جميع البقاع عدا فرنسا الدو محل الاوت باعتبارها أجمل وقعا على الأذن ، وينسب الى جويدو بالاضافة الى ذلك اختراع ما يدعى بخريطة اليد الموسيقية لجويدو . وتتالف من رموز تمثل نغمات السلم الموسيقى وما يقابلها فى مفاصل اليد اليسرى ، وتستعمل فى تهجية النغمات فى الصولفيج وفيها تناظر كل نغمة من السلم الموسيقى مفصلا فى اليد يشير اليه معلم الغناء . وعندما يحفظ التلاميذ موقع النغمات على كفوفهم ، تصبح المسافات والسلالم سهلة الحفظ وكأنها على « أطراف أصابعهم » .

ويسر ما قام به جويدو من اصلاح لكل دير وكنيسة الحصول على نسخة مطابقة للانتيفونال ، مما أدى الى التقليل من أهمية السكولا كانتوروم باعتبارها المكان الوحيد الذى يراعى فيه بامانة التعليم عن طريق السماع . وفى الحق أن أهمية « السكولا » قد بدأت تتضاءل ، ولم تسترد مكانتها الا عندما ناصرت الفن البوليفونى العظيم فى عصر النهضة .

تم الجمع بين كتابات جويدو وأبحاث المؤلفين الموسيقيين الرئيسيين فى مجموعتى المختارات الهامة التى نشرها كل من جيربرت وكوسماكر . وعرفتنا هاتان المجموعتان بالمؤلفات التى تناولت النظرية الموسيقية وفلسفتها ابتداء من القرن الثامن حتى القرن الخامس عشر ، أى ابتداء من عصر الفن الجريجوريانى العظيم حتى تدهوره . ويسترعى الانتباه كيف انتقل العلم الجريجوريانى والموسيقى الجريجوريانية من استاذ لآخر ، دون انقطاع ، ابتداء من عهد شارلمان حتى عهد جويدو ، وبعد ذلك لخبا ذكر هذا التراث شيئا فشيئا .

ويدهش المرء عند الاطلاع على هذه الابحاث لما حدث من ازدهار غير عادى للنظريات والمذاهب التى كثيرا ما تشط تجاه الخيالات والأوهام ، وبخاصة عندما تبحث فى أصل الموسيقى ، فمن هو مخترع الموسيقى ؟ كان هذا سؤال من الاسئلة التى عنى بها لكثير من المؤلفين . وحبذ تحبيذا قويا كل من جيروم من موارفيا وارسطو المزعوم ــ وهما باحثان موسيقيان من القرنين الثانى عشر والثالث عشر ــ نسبة ذلك الى « جوبال » ابن قابيل ، وكثيرا ما تصادف

نظريتهما حتى العصور الأحدث عهدا، اذ ظهرت فى كتاب Musurgia (روما ١٦٥٠) للعالم والأثرى اليسوعى الجرمانى اثاناسيوس كيرخر ، واشار الشاعر الانجليزى تشوسر ومعاصروه جملة مرات الى أصل الموسيقى ، وربطوا أيضا بين ذلك وبين جوبال ، أو توبال ، كما كانت تكتب فى مراجع العصور الوسطى نتيجة لتشابه رسمى الحرف T ، والحرف I فى اللغة الانجليزية فى العصور الوسطى ، وهكذا تحدث الشاعر الانجليزى تشوسر فى ديوانه Court of Love « عن توبال ذاته بوصفه أول موسيقى » • وقال ويكليف ان توبال هو أبو المغنين على الهاربة والارغن • واعتبر مؤلفون آخرون فيثاغورس أبا للموسيقى، بينما استمر آخرون يشطون بعيدا فى شطحاتهم التى ربما ساقتنا الى غير ما نرجو •

كان منهج تعليم الموسيقى فى المعاهد التى خضعت للمذاهب الكلونية يتألف من تدريس الغناء • وكانت مهمة الموسيقى اكمال العبادة وتعميقها • وكان المفروض قيامها بالتعبير عن المشاعر والعواطف الدينية التلقائية • ومن جهة أخرى ، فاننا نلاحظ كيف اتجه الموسيقيون المتفيقهون بين رجال الدين الى مناصرة وجهة نظر الفنانين • ويبين من الفقرة التالية المنقولة عن كتابات هوكبالد فى الجزء الثانى من مختارات جيربرت أيضا كيف نشط التنافس بين الموسيقى الدنيوية وموسيقى الكنيسة الرسمية : « يبذل عازفو الناى والكنارة وغيرهم من الموسيقيين والمغنين الدنيويين أقصى قدر من العناية حتى يستثيروا المتعة بمبدعاتهم الفنية والحانهم ومؤلفاتهم ، ويتبادر لنا باعتبارنا أصحاب شرف التعبير عن كلمات رب الجلال المقدس أنهم محرومون من أى فن ، ونهمل شأنهم• ولعل الأوفق لنا البحث عن جمال الفن فى الأشياء المقدسة ، ذلك الجمال الذى ينتقصه الممثلون والموسيقيون لغرورهم » •

لا جدال ان راهب « سانت أمان » قد شعر بما فى أغانى الطقوس من جمال وكمال ، ولكنه لم يحاول العثور عن مبررات لذلك فى مذاهب وعادات الزمان الغابر كما فعل أسلافه المباشرون • لقد اراد مسايرة عصره فى خطاه ، ولم يتردد فى توجيه اللوم الى معاصريه لافتقارهم الى معرفة المسائل النظرية فى الموسيقى فذكرهم بالمنستريل (الأدباتية المغنين) والمشخصاتية المتجولين ، وكيف يحاولون ــ رغم ما يتعرضون له من ازدراء ــ ارضاء الجماهير بالارتقاء بفنهم ، وفى القرن التالى أصر الكتاب بالفعل على ضرورة دراية موسيقيى الكنيسة بالموسيقى دراية كاملة • ففى رأيهم أن هذا هو ما سيميزهم عن « المنستريل » • وسرعان ما قابلنا آراء أقنعتنا بتغير الزمان ،برغم هيمنة مثل كلونى ، فصرح جون كوتون العلامة الكثير الأسفار والباحث الموسيقى الانجليزى (١١٠٠) بعدم

نفع أى مغنى يفتقر الى العلم النظرى : « استطيع تشبيهه بالسكير القادر على الاهتداء الى منزله ، رغم جهله المطبق بالطريق الذى أوصله اليه » • ومن المستطاع اجمال نظرة الباحثين فى العصور الوسطى فى القصيدة المنسوبة الى جويدو دا اريزو لها ، وذكرها جيروم من مورافيا فى مستهل بحثه :

موسيقيوكم ومنشدوكم يعيشون بمعزل كل منهم عن الآخرين •

هؤلاء يرتلون ، وأولئك الفن الصحيح يفهمون •

من يغنى دون أن يعرف يعنى انه حيوان •

جيوان يستخرج من آلة الالحان لا الفنان •

انما العلم الموسيقى هو الضمان(*) •

كشف كل المؤلفين فى عصر الرومانسك عن خليط غريب من النظرات المحافظة والتقدمية • فلقد قدروا جميعا التقاليد وكتابات آباء الكنيسة ، وان كانوا قد حرصوا على مسايرة ركب التقدم • كان جون كوتون عظيم التقدير لحكم الماضى ، ومع هذا فقد اظهر شيئا ما من التحرر والعصرية • ومعرفته بأصل الموسيقى الطقوسية مشوبة بالغموض كأغلب معاصريه ، فكان يعتقد فى الأسطورة القائلة بان البابا جريجورى هو الذى قام بتأليف الالحان وتنظيم موسيقى الكنيسة الرومانية بمساعدة الروح القدس (ويذكرنا هذا أيضا بمدى عراقة الأساطير الجريجوريانية ، ومدى ضآلة معرفة الناس بأصل هذه الموسيقى ، وتاريخها ، حتى فى عصور مبكرة كالقرنين العاشر والحادى عشر) ، ولكن هذا الانجليزى التقى أصر أيضا على وجوب الاعتراف بحقه وحق أقرانه فى تقديم موسيقى الكنيسة وتلحين شعائر العبادة • ولقد توسع أغلب الكتاب فى ترديد أسطورة جريجورى والروح القدس لمواجهة الشعبية الواضحة للموسيقى الدنيوية وأصروا على القول بحضور الملائكة شعائر الصلاة والاستماع الى الموسيقى الدينية • ويثير الدهشة كيف انتشرت فى القرون الوسطى هذه الفكرة على نطاق واسع ، وكانت قد ظهرت أصلا فى كتابات القديس يوحنا كريزوتوم (فم الذهب) والقديس باسيليوس و « بيد » وكوتون فى انجلترا ، وبرنار دى كليرفو فى فرنسا أنصارا لهذه الفكرة من بين الكتاب القدامى ، وبوسعنا تتبع هذه الفكرة حتى بداية القرن الرابع

(*) Musicorum et cantorum, magna estdistancia Isti discunt, illi, Sciunt que componit musica Nom qui canit quod non sapit diffinut bestia Bestia non cantor qui non canit arte sed usu Non uerum facit ars cantorem sed documentum.

عشر • وفى هذا العهد يصادفنا أول باحث موسيقى ومؤرخ يتخذ موقف السخرية من موسيقى السماوات عندما حدثنا يوهانز دى جروشـــــيو (١٣٠٠) • عن الكتاب الذين زعموا «ان ما جعل الموسيقى مستحبة هو قيام الملائكة بممارستها» • ويردف المؤرخ المتشكك قائلا : « ومع هذا فان الكلام عن أغانى الملائكة يخرج عن اختصاص الباحث الموسيقى ، اللهم الا اذا كان من رجال اللاهوت أو الانبياء • وبذلك يمثل جروشيو أول كاتب لا يتهكم على موسيقى الكنيسة وحدها ، كما يتضح بجلاء وجود علاقة ما بين اتجاهه الساخر وما نصادفه لاول مرة فى تاريخ الكتابة الموسيقية من وصف لموسيقى الحضارة والموسيقى الدارجة • ويبين من البحث المتعاطف الذى تناول به جروشيو هذه الموضوعات اننا قد دخلنا عصـــرا جـــــديدا •

الفصـــل السـادس

ازدياد انتشار الفن الجريجورياني

بزوغ الدراما من الطقوس

أولع الناس على الدوام بالغناء ،وسمحت لهم الكنيسة باستعارة موسيقاها لغايات غير مرتبطة بالعبادة الدينية ٠ كان ابناء العصر الوسيط يغنون المزامير و « الكانتيكلات » فى الكنيسة ، ويضـــيفون اليها أغنيات من تاليفهم ٠ وعندما يغادرون الطقوس يحفظون فى ذاكرتهم الحانا يحولونها الى أغانى للحب ٠٠ وسمحت لهم الكنيسة بغناء أغانى غير دينية ملحنة على غرار الأغانى التى قصت بها الاشادة بالحب الالهى، وسمحت بالغناء فى خضم المعارك الحربية ، لأنها كانت تعرف ان ابناءها سيعودون الى كنيستهم بعد المعركة ، عندما تهدأ سورة القتال والى قديسيهم والعذراء ٠ وستكفر عن نفسها ذات الشفاه التى ترنمت بأغانى الحب والسخرية والهزل والدم وهى تنشد معلنة خضوعها للكنيسة الأم معلمته الأولى ٠ وأظهرت الكنيسة ميلا للتجاوز عن هذه المسائل ٠ اذ كانت الواقعية الصريحة للعصور الوسطى تتخفى وراء مثالية تغفر للانسان ضعفه حتى تستطيع هدايته الى واجبه نحو ربه ٠

الدراما كامنة فى كل دين ٠ وقد اتخذت الفرائض الدينية مختارة ، ومن تلقاء نفسها ، المظهر الدرامى المسرحى ، وان كانت الايماءات والكلمات وحدها لا تكفى لنقل الافكار المتولدة ، ومن هنا جاء دور الموسيقى والرقص فى اكمال لغة التعبير ٠ وهكذا تعد الطقوس الكاثوليكية ، وتفاعلاتها الدرامية مسئولة عن ظهور المسرح الوسيط فى كل من صورتيه الدرامية ، الجادة والكوميدية ٠ وكان قد حدث اتجاه تطورى مماثل فى العصور الكلاسيكية عندما بزغت الدراما اليونانية من أعماق شعائر ديونيزوس ٠ وربما اعتقد المرء ان الفن المسرحى فى العصور الوسطى قد صادف بالفعل فى المبدعات الهائلة للتراجيديا اليونانية والكوميديا اللاتينية المكتملة عند الرومان دعامة راسخة يرتكن اليها ٠ نعم لم يغب المؤلفون الكلاسيكيون ، واستمرت قراءتهم ، بل ومحاكاتهم ، فتمتع كل من « تيرنس » وبلاوتوس بوجه خاص ، بشعبية كبرى ٠ ولكنهم كانوا معروفين فى المدارس ليس الا وعلى الأخص فى أورليان وفلورى ــ سور ــ لوار بفرنســـا ٠ ولقد نشـــر

جوستاف كوهين مجلدين رائعين من الكوميديات اللاتينية التى كتبت بفرنسا فى القرن الثامن عشر ٠

كانت نقطة بداية المسرح فى العصر الوسيط محاولة تعريف الأميين بحقيقة الأحداث الأساسية المرتبطة بالديانة المسيحية ٠ ويمثل الرعاة الذين كانوا يفدون الى روما فى أعياد الميلاد تجاوب العوام مع محاولات الكنيسة ، فكانوا يعزفون بمزاميرهم أمام صورة العذراء ، أو كالفلاحين الالمان أو البوهيميون - الذين اعتادوا حتى فى القرن التاســع عشر الطواف فى قراهم متنكرين فى زى ملوك المجوس ٠ نعم لقد اعتمد مسرح القرون الوسطى فى بدايته على مثل هذه العادات الساذجة ، لا على محاكاة أوربيد وتيرنس ٠ علينا الا ننسى أيضا المجموعات الكبيرة للتمثيليات الدينية والعبر الاخلاقية التى مثلت الفن المسرحى ، ربما حتى عهد شكسبير ٠ كما بقى المسرح الرئيسى فى فرنسا (هوتيل دى بورجونى) حتى وقت متأخر (القرن السابع عشر) منتميا الى أخوة ممثلى مشاهد حياة السيد المسيح فى العصر البسيط ٠

كان الفن الدرامى فى مهده فنا دينيا ، وخرج المسرح من الكنيسة ٠ وكان الممثلون فى البداية خدام الطقوس ، والتمثيليات التى يعرضونها مشاهد مأخوذة عن الدراما الدينية (المأساة الألهية) ٠ ومن هنا استمد الممثلون الاتقياء الذين ظهروا فى بداية الفن الدرامى المسيحى ثروتهم الانفعالية من ايمانهم ، وتقدمت الدراما الطقوسية فى الغرب ٠ وثمة دلائل على وجودها ، من «مون سان ميشيل» فى شمالى فرنسا الى بارى بجنوبى ايطاليا ، ومن « سيلوس » باسبانيا الى فيينا فى النمسا، ومن براج فى بوهيميا الى يورك بانجلترا ٠ كان هناك محوران للطقوس دارت الدراما الدينية حولهما : البعث وقصة الخليقة ٠ وما علينا الا البحث فى نصوص الكتاب المقدس ذات الطابع الحوارى ، والتى كانت تغنى فى احتفالات هذين الحدثين ، حتى نستطيع الاهتداء الى أصل الدراما المسيحية ٠ كان الكاهن يضمن الشعائر الطقوسية التى بدت فى نظر جموع المصلين قصـــيرة مجردة للغاية ، مواقف انجيلية ، فيها مشاهد تعتمد على الحوار ، ويحتفل بها فى اليومين الآتيين : عيد الميلاد والفصح ، كانت الدراما قصيرة فى جوهرها : خلاصة مبسطة للكتاب المقدس ، تعرض بطريقة وقورة جادة ٠ وســـرعان ما طالب الاجتهاد الشخصى بمكان أكبر فى الدرامات الطقوسية ٠ وتحرر الممثلون فى تناول الكتب المقدسة ، واحتفظوا باللاتينية للتراتيل والتجاوبات والمواعظ ، وقدموا المحاورات باللغة الدارجة ٠ وتثير بعض التمثيليات الانتباه لأن ترجيعاتها فى اللغة الفرنسية القديمة ، وتمتد أحيانا وتتحول الى أحاديث قصيرة ٠ وحدث خلط مماثل بين اللغتين الجرمانية واللاتينية فى التمثيليات الجرمانية التى ترجع الى نفس العهد،

ومهدت هذه الترجيعات والمحاورات القصـــيرة الطريق لتأليف تمثيليات كاملة بالدارجة ، لدينا منهـــا عينات فرنســـية من عهد باكر جدا • وقام بأداء هذه التمثيليات أمام المذبح رهبان وشماسون • وبعدم تقديم هذه التمثيليات بالعامية انتقل عرضها من المذبح الى بوابة الكنيسة ، واستعيض عن رجال الكنيســـة بالعوام الذين ما لبثوا ان الفوا جماعات متآخية من الممثلين •

لما كانت الدراما الطقوســـية بمثابة شعائر فى صورة مكبرة ، لذا اعتمدت اعتمادا كاملا على الموسيقى ، واعتمد عليها الجانب الأكبر منها • وفى حالات اســـتعارة اللحن الطقوسى ، كان يســـتعمل بطبيعة الحال نفس اللحن المتبع فى الأناشيد الطقوسية • أما فيما بعد ، فعندما كان مؤلف الدراما يكتب محاورة لمناسبة خاصة ، فانه كان يؤلف عادة الالحان التى تغنى فيها النصوص الجديدة • ولاغرابة اذا اتبعت هذه الالحان لفترة ما الاسلوب العام والروح العامة للموسيقى الجريجوريانية ، ولذا فانها كانت تغنى بطريقة الطقوس • على أننا عندما ندرس موسيقى مثل هذه الدرامات الطقوسية فى صورتها التى حفظت فيها سيتبين لنا أغلب الظن ، أنه مع الاعتراف باتباع الالحان الشـــبيهة بالأغـــانى للتقاليد الجريجوريانية ، الا أنها قد كشفت عن خاصة انسانية للغاية ، وتركيز فى التعبير، مما يثبت بعد الفن الجريجوريانى عن أن يكون وسيلة فاقدة الشخصية لاجراء الطقوس •

ويتبين الطابع الموسيقى الصرف لتمثيليات الطقوس من احتواء العديد من المخطوطات على الموسيقى مدونة • وقد نشر ادموند دى كوسماكر مجموعة قيمة من الموســـيقى المأخوذة من مثـــل هذه التمثيليات • ويظهر من بعض المنمنمات الموجودة فى المخطوطات أنهم قد استخدموا أوركسترا بمعنى الكلمة • فالى جانب الارغن ، الذى كانت له الصدارة ، استعملت أنواع من آلات النفخ والوتريات و « بطارية » كاملة من آلات الايقاع ، وسنرى كيف استعملت حتى المدافع فيما بعد لتضخيم تاثير مشاهد الروايات الدينية المعروفة (تمثيليات الاسرار) •

وتقنعنا أية دراسة مستفيضة للدراما الطقوسية • والشبيهة بالطقوسية وتمثيليات الاسرار ، بزيف ما يقال عن وجود حدود قاطعة تفصل بين النوعين كما ذكر بعض المؤرخين ، أن مثل هذه النتائج ماكانت لتستخلص لو أن الباحثين لم يغفلوا فحص الجوانب الموسيقية لهذه المبدعات الدرامية ، وحتى فى حالة عدم تيسر الموسيقى فى مدونات للأناشيد البسيطة Plain Songs يسهل قراءتها فان كلمات الشخوص الدرامية تستدعى موسيقى خاصة فى كل موضع هام ، وتسببت الأغانى التى حشرت وفقا للمشيئة فى تصعيب قراءة التمثيليات الى حد ما ، ولكننا اذا استطعنا التفكير بعقلية ابناء العصر الوسيط ، وحاولنا الاستماع الى

الموسيقى وحوادث الرواية تجرى ، فاننا نكسب انطباعا قريبا لما تحدثه تمثيليات آلام المسيح أو قصص الكتاب المقدس مزودة بالموسيقى ٠

من المستطاع اكتشاف أول مظاهر للحوار الدرامى فى طقوس الكنيســـة فى القرن التاسع ، عندما ازدهرت « السيكونسة » و « التروبة » ٠ والتروبة ـ كما سبق ان لاحظنا ـ جمل وعبارات دارجة تحشر ضمن الاجزاء المغناة فى القداس، مما أدى الى تضخمه ومن التروبات المعروفة على نطاق واسع ولاقت استحسانا كبيرا ، تروبة « تويتللو » لاستهلال (انترويت) قداس عيد الميلاد « من هو هذا الطفــل الذى تكرمونه بأناشيدكم العديدة ؟ »

Qui est iste quer quem tam magnis prae dignum vociferatis.

كانت هذه التروبة التى ظهرت حوالى سنة ٩٠٠ تغنى بوساطة مغنين مختلفين يتناوبون عرض القصة٠ ومن هنا فانه يمكن تتبع أقدم آثار لصبغ الطقوس بالصبغة الدرامية ، التى ساعدت على ظهور الأنواع المختلفة من تمثيليات الأســـرار ٠ واعتمدت الاجزاء المحشورة فيما بعد على اللغة الدارجة دون مســـاس بالنص الطقوسى الذى يغنى باللاتينية ٠ يبدو أن هذه المتضمنات قد لاقت شعبية كبيرة ، وهو ما يعزى بلا شك الى قيامها بنقل معانى الاحتفالات الى البسطاء الذين يجهلون اللاتينية ٠ وكانت ترجيعـــات هذه « التروبات » فى صــــورة المحاورة ويصــــعد مســـاعد الدياكون المحـــراب حيث يقرأ أو يغنى نصـــا من أعمال الرسل وفى مواجهته قسيسان أو ثلاثة بالزى التقليدى يستجيبون لغناء التروبات وغيرها اللاتينية أصلا بالدارجة ٠ وفيما بعد تحولت نصوص التروبة وأعمال الرسل شعرا مقفى ٠ وشــــاع تغلغل الايقاع فى اشـــكال الطقوس ، وانتشر حتى ظهرما يدعى بالشعائر المقفاة ٠ ودعت رغبة كل كنيسة فى التعبير عن ولائها لقديسها الذى يرعاها بتذكار مناسب ، الى ظهور عدد كبير من الطقوس المؤلفة خصيصا ، وتدعى بالـ historiae ، وتروى حياة القديس ، ومن السهل أن ندرك كيف أدى هذا الشكل من الشعر الموسيقى الدرامى الى ظهور أنواع ملحمية درامية أكبر ، وسوف نعود الى الكلام عن هذه الـ historiae عندما نتحدث عن أصل الاوراتوريو ٠ وساعد حب الاستمتاع بالشعر ، المأثور عن أواخر القرون الوسطى ، على استمرار شعبية الطقوس المقفاة التى تداعت بعد التدهور العام للتراتيل فى القرن الخامس عشر ، كما أدت الاصلاحات التالية الداعية الى الايجاز الى استبعاد الكثير منها ٠

لم يقتصر الجو الدرامى على المحاورات ، فلقد أعدت مشاهد فعلية لتزويد الموقف بخلفية مسرحية حقة ٠ وساعدت الاحداث التى صاحبت مولد المسيح من رعاة يتعبدون وملوك المجوس يفدون بالهدايا وهيرود الآمر بمذابح الاطفال

على تزويد حفلات أعياد الميلاد بالموضوعات المناسبة • كما ساعدت المشاهد المصاحبة للقيامة على تزويد الاحتفالات الهامة الأخرى لعيد الفصح • ونبتت المؤلفات الضخمة لموسيقى الآلات من مثل هذه المحاورات البسيطة التى كانت تغنى فى أعياد الفصح •

يتقدم فى الفجر راهب يمثل ملاكا ، ممسكا بالسعف فى يديه ، ويجلس بجوار غطاء مفروش على الأرض ، يمثل الكفن ، ثم يدخل ثلاثة رهبان يمثلون الدعيات الثلاث ، وكن يبحثن عن شخص ما ، ويدور بينهن وبين الراهب الأول الحوار الآتى :

الملاك : عمن تبحثن فى هذا الرمس •

المريمات : اننا نبحث عن يسوع الناصر الذى صلب •

الملاك ــ رافعا الغطاء : أنه ليس هنا • لقد قام كما قال ، فاذهبن وأعلن قيامته •

المريمات : (ينشدن متجهات الى الكورس) : لقد قام السيد •

تحتفظ كنائس عديدة وسط صحنها أو فى المدخل المؤدى الى مكان الكورس بقبو يحتوى رفات القديس الذى شيدت الكنيسة لتكريس ذكراه ، واستعمل هذا المكان فى عرض دراما الفصح •

وينحدر قداس عيد الميلاد من أصل متواضع مماثل ويرجع الى عهد باكر مشهد المعلف الذى مازال يمثل هذه القصة حتى فى أيامنا هذه • فبعد أن يتلقى مرتلو الصلوات الذين يقومون بدور الرعاة ، البلاغ من الملائكة ، يصلون الى المعلف ، ويقابلهم اثنان من الكهنة من أصحاب المرتبة العليا مرتدين أيضا نفس الملابس ، ويمثلان القابلتين ، ويسألان الزائرين : « عمن تبحثون فى هذا المعلف ؟ • وبعد أن يجيب الرعاة ترتفع الستار ، ويرى جمهور المصلين الطفل • ولا يخفى أن هذه التروبة منقولة بتصرف عن تروبة الفصح •

كانت الدراما الطقوسية بعيدة تماما عن صورة استعراض بسيط للشخصيات فهى تعرض كل عناصر الفن المسرحى ، التى نربط بينها وبين كل عناصر الفن المسرحى ، ومن تعابير الوجه والايماءات والنبرات ، يتبين أنهم كانوا يحاولون تصوير الحالات الشعورية للشخصيات التى يفترض تمثيلهم لها • ويستطاع التأكد من ذلك من المنمنمات وغيرها من التصاوير فى تمثيليات الأسرار والطقوس، التى تعرض اشارات وتعابير للوجه ابتداء من الحزن والنواح الى الضحك البذىء واذا اعتمدنا فى حكمنا على مقومات هذه النصوص القديمة ، سنرى كيف تركزت

العناية على الخصائص الغنائية للممثلين . وهذا أمر لن يدهشنا اذا أدركنا أن الدراما الطقوسية كانت دراما موسيقية بالفعل . وتضمنت المخطوطات المختلفة المطالبة صراحة بوجوب تمتع مرتل أعمال الرسل بصوت ناعم ـ وكان يقوم عادة بدور يسوع ، اما الكاهن الذى يمثل يهوذا فيتحتم ان يكون صاحب صوت أجش منفر . ويراعى اتصاف أصوات الملائكة بالعذوبة . ويجب أن تعبر أصـــوات النساء عن « الوداعة » .

واقتربت بعض المشاهد فى طابعها الليريكى الدرامى من الروح الاوبرائية فكان مشهد ذبح الاطفال « الابرياء » يصور بطريقة درامية نابضة عندما يذبح الجنود بكل وحشية الاطفال (ويمثل صـــبية الكورس أدوارهم) دون اكتراث بتوســـلات الامهات . وينبطح الاطفال على الأرض ، وهم يغنون انتيفونات مع الملائكة اللائى كن يقفن على منصة عالية . وتظهر راشيل مستندة الى ذراعى امرأتين تحاولان تطييب خاطرها . وعندما ترى الاطفال مذبوحين تنوح معبرة عن فجيعتها فى مشهد ليريكى طويل ، تشترك فيه من حين لآخر رفيقاتها ، ثم تخر صريعة على الأرض ، عندما تعجز عن حمل أحزانها .

وارتبطت آريا « المرثية لمريم المجدلية » من القرن الخامس ـ بشخصية من أهم الشخصيات الدرامية فى روايات عيد الفصح ، هيأت الفرصة لظهور صورة موسيقية عميقة التأثير . والمظهر الأساسى لهذه الشخصية هو التوبة ، ومن هنا جاء وصفها « بالمجدلية » . وتتناول الصور الفنية الممثلة لها توبتها ولقاءها بيســـوع بعد قيامته . ويعرف الكثيرون شخصيتها من لوحات فرا انجيليكو وتيسيانو وكوريجو ، ولكن المعروف قليل عن مكانتها الهامة فى تاريخ الدراما والموســـيقى . ومن الواجب اعتبار « مراثى » مريم المجـــدلية جوهر الدراما الموسيقية ، وما يعرف عن هذه الاشـــكال الاولى من « المراثى » قليل ، ولكنها تعددت ابتداء من « ويبو » (١٠٢٤ ـ ١٠٥٠) ، ويعتنى بتلحينها أعظم عناية لاحداث تاثير درامى قوى . ونشر كوسماكر « مرثية » لمريم المجدلية ترجع الى القرن الثالث عشر ، تحتوى على موسيقى ذات قيمة درامية عالية ، كما انها تضمنت ارشادات مسرحية دقيقة .

ودعت الزيادة التدريجية للشخصيات الدرامية الى اشراك ممثلين من الأفراد العاديين . فكثيرا ما تعذر نهوض رجال الدين بكل الادوار . ولما ازداد السماح باشـــتراك غير الاكليروس فى العروض ، قلت القيود المفروضـــة على وجوب اســـتعمال اللاتينيـــة ، وخلق اشتراك العوام جوا بعيـــدا عن الدين ، دعا الرسميين الى توجيه اللوم اليها ، بل والى تحريم مجمع فورمس بالمانيا اشتراك

العوام ، وأمره بمراعاة الاحتشام والوقار عند عرض روايات القيامة قبل السماح للجمهور بدخول الكنيسة · وترتب عن ذلك ان أصبحت هذه العروض أشبه بالتجارب المسرحية التى لا يحضرها من المستمعين غير أهل المسرح · ولم تراع هذه القاعدة الا محليا ، فلم تفلح القرون الطويلة التى انقضت فى تعليم المسيحية لشعوب الغرب فى القضاء على الاستمتاع الدنيوى بالحياة ، الذى درج عليه سكان الريف والحضر · وبمجرد السماح لعامة الشعب بالمشاركة الفعالة فى روايات الطقوس شاع المرح والمظاهر الدنيوية فى الرحاب المقدسة للكنيسة · تدفعنا الواقعية التى ظهرت فى فهم حقائق العقيدة المسيحية والمعنى وراء قلة الخشوع والنزوات التى بدت من حين لآخر فى تناول أقدس الموضوعات ، تدفعنا الى الاحساس بالازدواج القائم فى نفوس ابناء العصور الوسطى ، وهو مصدر وصف المؤرخين الاتقياء لهذا العصر الدينامى « العصور المظلمة » ·

وعهد بتنظيم التمثيليات الكنائسية لجموع الاكليروس الرياسى ، وان كنا نستطيع ان نتبين من تعدد التوجيهات البابوية والتحريمات القاسية مدى ازدياد شدة التأثير الدنيوى الذى أدى الى تجاهل مكانة رجال الدين فى كثير من الاحيان ، وجنوح صبية الكورس والرتب الكنائسية الصغيرة الى المساخر ، فكانوا يلعبون الورق « والظهر » حتى فى محراب الكنيسة · كان المثلون يختارون من كل مراتب القسس ، ويشتركون مع نفر من العوام من كل صنف · كان القسس والشمامسة ومساعدوهم والتربى (حفار القبور) وصبية الكورس يشاركون جميعا ، ويعتبرون هذه المشاركة امتيازا كبيرا لهم · وتسند الادوار النسائية الى القسس فكانوا يرتدون أردية مماثلة لأردية النساء · ويعهد بأدوار الملائكة الى صبية الكورس · والطلبة هم أكثر المثلين مرحا وخلو بال · ولابد أن يكونوا قد عشقوا التمثيل فمازالت التمثيليات المدرسية باقية ، لم تختف حتى يومنا هذا · ومع الاعتراف باخلاص المثلين ، وايمانهم بقداسة أدوارهم الدينية ، الا أنهم كانوا بعيدين كل البعد عن الاتصاف بالصفات الخلقية للشخصيات التى يقومون بتمثيلها ، وقدم راهب يدعى جيبير Guibert وصفا مفزعا للفوضى والمخازى التى كانت تصحب الروايات الوقورة ·

ويشترك فى مشاهدة هذه العروض بحماس ، الرجال والنساء والطلاب والرهبان والحرافيش والنبلاء والقرويون وأهل الحضر · وهناك دافعا وراء اهتمامهم بهذه الدرامات · فهم يشاهدون فى المشاهد الدينية طريق الخلاص ، كما زاد من حماسهم للمشاركة فى التمثيلية الاعتقاد بنوالهم الرضوان المنبعث من الطقوس فى صورتها الدرامية ، ومن هنا جاءت رغبتهم فى التجاوب بلغتهم الأصلية التى يعبرون بها عن مشاعرهم · وأما أنهم كانوا يتمتعون بقدر كبير

من حب الاستطلاع ، ويشعرون بجانب من المتعة واللهو عند رؤية هذه المشاهد فأمر لا يمكن انكاره • وميل الجماهير للمشاهد الواقعية ، ورمزية الحيوانات معروف منذ العصر الكلاسيكى ، ونستطيع تتبعه حتى الدراما الفاجنرية • وفى الروايات الطقوسية للعصور الوسطى ، تمتع « الحمار » بأعظم قدر من الشعبية• ولا مثيل للأغانى التى تشيد بهروب العذراء الى مصر من ناحية حلاوة النغم وعمق النبرات التى تغنى بها • وأشهر احتفالات العصور الوسطى عيد «الحمار» أو عيد «المضحكين» كما كان يدعى • ويحرص على اقامته فى العديد من المدن ، وبخاصة « صانس » و « بوفيه » وبالرغم من تكرار استنكار الأساقفة والكلية اللاهوتية الشديدة البأس فى جامعة باريس ، ظلت هذه الاحتفالات تحظى بالشعبية لعدة قرون فى الكنائس والأديرة والمدارس ، لابد أن تكون مثل هذه الروايات والاحتفالات المستهترة قد ظهرت فى حالة الهرج والفوضى التى أعقبت موت شارلمان • ولم ينس الناس ، وكانوا حينئذ حديثى عهد بالمسيحية ذكرى « أعياد اللوبركالة*» القديمة والشعائر الشاذة فى احتفالات الرومان بأعياد الخصوبة وأعياد ختام العام (البساتورنا) نسبة الى الرب « زحل » ، فيما يشبه الكرنفال، ويقوم السادة بخدمة تابعيهم وتوزيع الهدايا •

كثيرا ما تروى حكاية الفتاة الجميلة التى امتطت حمارا ، ودخلت به الكنيسة ، ويستشهد بها فى المصادر الوسيطة والحديثة • وكانت « نثرية » الحمار الشهير والمعروفة بالـ Orientis Partibus تغنى بألحان مختلفة ، أهم المعروف منها لحنى « صانس » و «بوفيه » وثمة طبعة معاصرة للتراتيل القديمة والحديثة : Hymns Ancient & Modern(لندن سنة ١٩٠٩) مسخ فيها من أسف اللحن الأصلى كى يناسب الذوق الموسيقى لاولئك الذين اعتادوا التراتيل المعسولة فى القرن التاسع عشر • نقل اللحن الممسوخ من هذه المجموعة الى مجموعة أمريكية باسم American Episcopal Hymnal وتغنى الآن « أغنية الحمار » على كلمات وسلى : المسيح سيدنا قام فى هذا اليوم للسماء Christ the lord is risen ويمكن مصادفتها فى كتاب تراتيل جامعة هارفارد Harvard University Hymn Book

لم تحل أى قيود دون الاحتفاء « بقداس الحمار » وغير ذلك من القحات الجريئة ، وبخاصة فى دراما الرعاة • فلم تستطع أى قيود تغيير سلوك ابناء العصر الوسيط ، فكانت نفوسهم البسيطة تنتقل انتقالات سريعة من الضحك الى البكاء ، ويضحكون كالاطفال فاغرين أفواههم ، لأى اثارة واهية ، وكم يزداد سرور المشاهدين عندما يمثل القسس الوقورون بطريقة بهلوانية ، أنسب لأصحاب

(*) نسبة الى لوبركال ، وهو اله رومانى يقابل بان اله الفلاحة عند الاغريق •

اللوثة من ممثلى الكوميديا ديللارتيه · وعندما ينهى هيرود الاعيبه البلهوانية ، ويأمر بذبح الاطفال ، كان المتفرجون يبكون بدمـــوع حقيقية ، على الأمهـات المسكينات · ربما زادت مظاهر ازدواج القرون الوسطى من حيرتنا ، اذا تركنا جماهير روايات الطقوس ببساطتها وسذاجتها وسرعة تصديقها ، وانتقلنا لبحث أعمال وفلسفة أولئك الذين واصلوا تاليف « التروب » وشعر الأغانى ، وكان ميدانهم المفضل « المسخ والهجاء » ·

الشعر الليريكى والمسخ والهجاء

بعد انشاء الجامعات فى القرن الثانى عشر ، اتجه الكثيرون من شـــباب اللاهوتيين من جميع الأمم الى اتبـــاع الطريق الذى ينتهى بهم الى احدى هذه الجامعات · ونحن نعرف مقدار ما كان هؤلاء الطلاب والقسس يدرسون ، وان كنا نعرف أيضا كيف كانوا يحيون فى بيوت الكلية بباريس bursae حياة مرحة ، وينشـــدون الأغانى المجنونة ، ويقامرون ويعـــاقرون الخمر بلا حساب · كان هؤلاء الطلاب ، اثناء انتقالهم من مدينة جامعية لأخرى يمضون وقتا لابأس به فى الشوارع ، والحانات ، فلا عجب اذا أحجم الكثيرون من طلاب الدين عن العودة الى صرامة حياة الترهب بعد ســـنوات قليلة من هذه الحياة الدنيوية المتحررة ، أو القيام بوظائف قسس القرية برتابة واجباتها · وكانوا يتجولون فى الطرقات العامة ، وكأنهم أفاقون أو متشردون ، ويتكسبون عن طريق الدجل وتسلية القرويين أو غيرهم ممن يجرأون على دعوتهم لمصاحبتهم · وكتب أغانى « الأفاقين » vagantes المكتوبة بلاتينية الرهبان والمدونة « بنوتة » النومس من طرائف الآثار الدالة على الشعر الليريكى الأوربى فى القرنين الثانى عشـــر والرابع عشر · وثمة مجموعة رائعة منه ، عثر عليها فى دير بنديكت بويرن من أعمال بافريا ، ونشرها شميللر تحت عنوان «كارمينا بورانا» ، حوالى منتصف القرن الثالث عشر ، غير أن أصلها يرجع الى عهد أبعد(*) ·

كان هؤلاء الأفاقون من كهنة وطلاب يعرفون فى انجلترا وفرنسا والمانيا باسم « الجوليارد » Goliards · والمصطلح نفسه فى حاجة الى بحث لغوى · فلعل أصله الكلمة اللاتينية gula بمعنى الشراهة ، أو لعله يرجع الى « جولياس » الشاعر الاسطورى الذى انحدر منه كل من بانتاجرويل وبانورج Panurge (تأليف رابليه) ، أو الى « جوليات » (جالوت) المارد الذى اعتبره لاهوتيو

(*) لحن الموسيقى الألمانى المعاصر كارل أورف باقة من هذه الأشعار ، قاد انشادها ، فى القاهرة بواسطة الكورس القومى بالعنوان كارمينا بورانا وتعنى أغانى بويرن أى باقاريا · (المراجع)

القرون الوسطى رمزا لاعداء المسيح ، أو للشــيطان ذاته • هؤلاء « الاخوة » المزيفون » قد نظر اليهم على أنهم أخوة الشياطين لأنهم كانوا يعادون كل ما اتصف صدقه واستقامته • كما أن المصطلحات التى عرف بها هؤلاء الأشخاص مثل الاخوة المزيفين falsi frateres و «الجوليارو» والآفاقين vagantes كانت أقرب الى الابهام ، ولا تدل على شخص بالذات • ولكن بغض النظر عن معنى الاسم ، كان هؤلاء الطلبة المولعون بالجدل والمهرجون ولاعبو الميســر شعراء وموسيقيين ، عندما يغنون للغرام أو للربيع تتميز أشــعارهم برقتها ورشاقتها ، ولكنهم عندما ينتقلون الى الكلام عن الخمر والميسر فأنهم يبلغون القمة فى البذاءة • لم يقتصروا على المصادر الكلاسيكية، ولمتقنع حوافزهم الخلاقة بمبتكراهم الأصلية ، ولكنهم اقتحموا المجالات المقدسة للدين ، وحولوا كل معانى الشعر السامية الى كل أنواع المبتذلات ، واستعانوا بفقرات من الكتاب المقدس كنصوص لهم • ولم تفلت من أيديهم أية صورة من صور العبادة أو الشعائر ، من تراتيل أو Litanies بل والقداسات ، وان بدا ذلك بعيدا عن التصديق، ولابد ان يكون عالم التقى والورع قد تالم عندما اســتمع الى هذه الالحان ، يغنيها فى الأماكن المقدسة منشدون يرتدون أردية الكنيســة • على أن القسس أنفسهم من جهة أخرى قد لجأوا من حين لآخر الى القداسات « المسخ » لمحاولة القضاء على بعض الافعال الشريرة • وهذه حقيقة لابد من مراعاتها عند الحكم على طبيعة تندرات القرون الوسطى •

ويرجع الكثير من أغانى الخمريات هذه الى « سكوينسة » مريم الشهيرة فى القرن الحادى عشر التى تبدأ :

السلام عليك كلمة عذبة جميلة
سنغنيها بما يناسب المقام
وبذلك نصبح فى صحبة المســيح
والعــــذراء !

verbum bonum et suave
Personemus illud Ave
Per quod christi fit conclave
Virgo mater filia

وثمة نماذج متنوعة متعددة مأخوذة عن المصادر الجرمانية والفرنســية والايطالية تبدأ عادة Vinum bonum et suave «الخمر كلمة عذبة جميلة» • وحدث مســخ مماثل ببعض أغانى أخــرى للعــذراء مريم فحولت مثــلا Ave virgo benedicile « ســلام عليك أيتها العــذراء المبــاركة » الى

Alba Ilmpha maledicta (يخرب بيتك أيها الماء القراح) ··
واستعيض عن كلمة آمين ، التي ينتهى بها الترتيل بكلمة ســــترامين (بمعنى التبن) ·

لابد أن يستخلص من كل ذلك أنه مهما بدا فى مقاصد شـــعراء اللاتينية فى القرون الوسطى من غايات دنيوية متعارضة مع الدين ، الا أنه لم يكن فى مقدورهم الابتعاد عن الكنيسة · وتدل الاشارات على تعلم أغلبهم أصول اللاهوت حتى فى حالة عدم انتسابهم الى رجال الدين ، وأنهم قد قصدوا بأشعارهم أولئك القادرين على فهم المعنى الكامن فى باطنها · وبلغ أدب الخمريات الذروة فى أشعار المسخ بالقـــداس والطقـــوس · وتذكر مخطـــوطات كثيرة وجود أعمال مثـــل Officium lusorum (شـــعائر المتافهين) وقـــداس الســـكارى Missa de patatoribus أو شعائر الاوغاد Officium ribaldorum ··· الخ · ويعتقد ليمان أنه بالرغم من انتشار المخطوطات فى الكثير من البلدان، بما فى ذلك انجلترا ، فان أول مسخ بالقداس ظهر فى فرنسا ، لتفوق الجامعات الفرنســـية فى القرنين الثانى عشـــر والثالث عشـــر فى هذا النوع من الترفيه الأدبى · لم يهمل شأن موسيقى هذه القداســـات فكانت تتبع النص بكل امانة ودقة ، مما يدل على أنها كانت تغنى بنفس صورتها فى الاحتفالات المعتادة ·

ربما قيل أن هذا الاتجاه يدل على البجاحة والسفالة ، غير أنه من الظلم البين اعتبار هؤلاء الشـــعراء الأفاقين مجرد عبقريات مخبولة مهبولة · ومن الضلال الميل الى الاعتقاد بأن كل مؤلفى « الكارمينا بورانا » كانوا من فســـاق القسس · فلقد ألف الكثير من الأغانى عامة الناس وضعوها فى أسلوب الأفاقين « الفاجان » من قبيل المسخ · وبلغت هذه الأغانى ذروة الشعبية اعتمادا على الطلبة الجوالين ، وشاعت بين الجماهير على أوسع نطا ق، كما أن علينا الا ننخدع بالنظرة التى مازالت سائدة ــ والتى نادى بها مؤرخو العصر الرومانتيكى، الذين كانوا أول من اعتبر القرون الوسطى « عصر المسيحية » ــ وهى نظرة مستندة الى أعمال وأفعال الشخصيات البارزة فى العصر ، لأن أى استقصاء عابر للمؤلفات العديدة فى آداب الاكليروس ســـتظهر أنه بالرغم من تمتع رجالات الكنيسة فى الدولة والحكومة بمكانة لم تماثلها غير مكانة الاقطاعيين والحكام الدنيويين ، الا أن المسيحية لم تسيطر على أوروبا · ففى خلال القرون الوسطى ــ وفى القرنين ١٢ ، ١٣ ، بوجه خاص ــ كان هناك عديدون ممن ينظرون للكنيسة شذرا ، بل كثيرا ما اتجه هذا العداء الى الديانة المسيحية ذاتها · ولم يقتصر المتهكمون الماديون والملحدون على صفوف «الاخوة الزائفين» ، فكان من المستطاع مصادفتهم بين ارباب العلم فى داخل الجامعات أيضا · كان الكثير من الجوليارد

المتسكعين على حظ كبير من التعليم · اذ كان الاتجاه الذى صادفوا فيه متعة فائقـة يتطلب حذقا كبيرا ودراية باللاهوت و « الفنـون الحـرة » · ودافعهم الأساسى للمسخ اقرب الى الولع بالهزل منه الى الاستهزاء بالنصوص الأصلية ، وتدنيسها · كان ابناء العصر الوسيط على استعداد للرجوع الى المبتذلات للتسلية، وبذلك رفهوا عن انفسهم بقدر كبير على حساب ممثلى الكنيسـة ، وان كانت اسهمهم لم تصوب الى الكنيسة ذاتها · والحق ان روح الولع بالترفيه الدنيوى التى كانت منتشرة على نطاق واسع حتى بين رجال الدين كانت هى نفس الروح التى انبعثت من الأغانى والامساخ · واشتد هذا الميل بتأثير علماء السوربون الذين ادعوا اتباعهم للفيلسوف العربى الاندلس ابن رشد ، وقالوا بتحرر العقل من كل قيود الايمان ، ورفضـوا الاعتراف بجمود العقائد · تمثل اشـعار « الجوليارد » روح « العصر الوسيط » أصدق تمثيل كحياة الرهبنة التى استخفوا بها سواء بسواء · وتكشف حركة « الجوليارد » عن الاختلاف البعيد فى المزاج بين أولئك الذين ازدحمت بهم أروقة الجامعات الوسيطة ، والذين اكتشفوا فى حياة القسس مزايا ومنافع أجتذبتهم اثناء حياة التلمذة · ان أغانيهم الدالة على يقظة عقلية وتذوق موفق للطبيعة صالحة للغناء الى أبعد حد · وهى مشحونة بمظاهر صادقة للخيال ، لن نستطيع مصادفتها فى أى أدب آخر من أيامهم ·

الأصل الموسيقى للشعر الليريكى فى العصور الوسطى

Le faibles d'Arthur de Bretaigne et Les Chançons de charlemagne plus sont cheries et meines viles - Que ne soient les evangiles Plus est escoutés li Jugliere — Que ne soit saint Pol et saint Pierre.

استمر الأدب الفرنسى فى سيطرته على غرب أوروبا ، فكانت انجلترا فى ظل آل انجو (بلانتجنت) من المراكز الرئيسية لابداع الأدب الفرنسى · ورحبت بلدان (الفلمنك) الفلاندرز والراين بالمستحدثات الفرنسية ، وترجمتها · فكان الحجاج الذاهبون الى ايطاليا يترنمون « بالشـانسون دى جسـت » · كما يتبين من الروايات الفرنسية والايطالية التى تحدثت عن «الشانسون دى رولان» · كما نظم الشعراء الايطاليون اشعارهم باللغة البروفنسالية · وتردد حتى دانتى ذاته ــ وكان يعرف الشـعر البروفنسـالى خير معرفة ــ فى كتابة شـعره الملحمى الكبير بلغة التروبادور · واهتمت عدة بلدان بالدراسة الأدبية والتاريخية لهذه

(★) أساطير الملك آرثر من بريتانى واغانى شرلمانى ،
مستحبة عند السوقة ، أكثر من الاناجيل ،
والادباتى مسموع الكلمة أكثر من سان بول أو سان بيير .

النفائس من الشعر الليريكى ، على أن الباحثين قد ركزوا اهتمامهم حتى وقت قريب على ناحية الشعر ،وحدها ، واخفقوا فى تصور اتصاف الشعر الليريكى بالجمع بين الشعر والموسيقى ــ مادام قد قصد به الغناء ــ وتبادل هذين العنصرين التأثير بلا انقطاع • هذه النظرة الناقصة بعيدة عن التوفيق ، لأنها أسفرت عن نظرات خاطئة لكل من الموسيقى والشعر فى هذه القرون • فمن غير المستطاع الفصل بينهما ، لأن اللحن هو المسئول الى حد كبير عن بناء القصيدة وتركيب مقاطعها • كان الشعراء الليريكيون فى العصر الوسيط بالذات موسيقيين يبدعون اللحن والشعر فى نفس الوقت ، ويوائمون بين أبياتهم وبين القفلات الموسيقية • وعلى الرغم من ظهور عدة أبحاث ممتازة حول هذا الموضوع ، الا أن أصل هذا الشعر الرقيق مازال غامضا• ومع هذا فهناك شىء واحد مؤكد، وهو أنه كان مصحوبا بالموسيقى التى يمكننا أن نلمح فيها استمرار الفن الجريجوريانى وازدهاره بصورة تدعو للدهشة •

انحدر فن التروبادور من الأناشيد الطقوسية ، واحتفظ بالمقامات الكنسية بل وبالحان من أصل دينى • هذه الظاهرة واضحة جلية فى الشعر الدينى الذى ازدهر بجنوب غرب فرنسا فى القرن الحادى عشر • ولدينا عن هذه الناحية وثائق دقيقة للغاية • فلقد قيل عن أغنية Sainte Foie d'Agen أنها خاضعة « لتوجيه النغمات الاولى » guida primiers tone ، ويعنى بذلك أنها منحدرة من النغمات الجريجوريانية الاولى ، أو المقامات الجوريجوريانية الاولى •وسرعان ما استحوذ على هذه الالحان المنستريل المتجولون المتمردون الذين « لا يعرف انسان من أين جاءوا ، والى أين هم غادون » ، واستعملوها ، وتنقلت من فرنسا الى انجلترا ، ثم المانيا وايطاليا ، وبذلك بذرت البذرة التى نبتت منها الموسيقى الاوروبية •

نظام الاقطاع ، وفنه

خلق الاقطاع نظام الفروسية وطبقاته • وشاعت هذه الظاهرة فى سائر انحاء أوروبا ، وكان لها أهمية بالغة فى تاريخ الحضارة ، وللاسياد الاقطاعيين اتباع وفرسان وجنود من المشاة ، عندما تملكوا اقطاعا صغيرا من الأرض ، ظهرت مجموعة كبيرة من صغار الملاك ، تألف منهم ، ومن مستأجرى الأرض مجتمعا اقطاعيا له روح عسكرية ، اعتاد اصدار الأوامر وتنفيذها ، وتمضية الوقت فى ركوب الخيل والصيد • واستحدث هذا المجتمع ، تبعا لحاجاته ، حضارة تمثله، وتتعارض مع حضارة النظام الكنسى وتعاليمه ، فهى تعنى عناية كبيرة بتربية البدن حتى يصبح صالحا للحرب والرحلات ،وتبالغ فى تقدير المرأة ، واشباع

المتع المادية ، فى الاحتفالات وغيرها من الاجتماعات المترفة البهيجة ، ثمة تشابه معين بين نظام الفروسية والحياة الارستقراطية الشبيهة بحياة المحاربين عند الاغريق ، وان كانت ارستقراطية القرون الوسطى قد اتخذت — متعارضة فى ذلك مع الوعى اليونانى الحريص على استقلال (المدينة الدولة) طابعا عالميا خاصا ، اعتمادا على القوة الموحدة للمسيحية • ومن المستطاع تبين هذا الوعى بالوحدة المسيحية الأوروبية بكل وضوح فى الحروب الصليبية • وفيها ظهرت مجتمعات الفروسية المنتمية الى بلدان مسيحية بمظهر الأمة الواحدة أثناء وقوفهم فى وجه الاسلام ، وعززت الحروب الصليبية نظم الفروسية ، واعلت من شانها ، فبغيرها ما كان فى مقدورها ان تستمر •

وكانت وهما الغاية الأساسية للجيوش المسلحة ، أى غاية الدفاع عن الوطن ، بعد أن انشغلت الجيوش الفرنسية والالمانية فى الأرض المقدسة ، وأنهمك الالمان أيضا فى الجنوب الايطالى • واتخذ الفارس الدرع وحصانه مظهرا رومانتيكيا بتأثير جو الكفاح الطويل الشبيه بالدينى ، حتى أصبح رمزا للنبل والسمو المسيحيين • وشعر الغزل والملاحم الشامخة من ابداع هؤلاء الفرسان شاكى السلاح • وهكذا كان التنظيم الخارجى للمجتمع هو الذى ساعد على ظهور حضارة ذا تطابع أصيل •

كان أول ما ظهر فى هذا المجتمع الذى لا يعترف بحدود الاوطان صورة جديدة فى البطولة الحربية ، والدماثة وآداب اللياقة ، التى لا يختلف فالاعداء عن الاصدقاء فى وجوب مراعاة قواعدها • فكان الحرص على الأصول واجبا مقدسا يتحتم على كل فارس مراعاته ، وبذلك اتخذت أعمالهم البطولية عالما خاصا بها منفصلا عن الحاجات العسكرية المباشرة للوطن ، وأصبحت الفضائل الجديدة فى الدولة العسكرية تتألف من الشرف والامانة والكرامة ونبل السلوك • وظهر أيضا اتجاه جديد فى علاقة الفارس بالمرأة ، بعد أن نظر اليها نظرة مثالية ، تركز من جرائها شعر الفروسية عليها ، وبزغ من خلال الحروب المقدسة ، والاحتفالات ، والرحلات ، ومقاومة الاسلام ووحدة الفكر المسيحى ، فن جديد ، فيه تراجعت مطالب الواقع الرصين الى الوراء • وجاء الجمع بين الجوانب الخيالية المستوردة من الشرق والمثل الدينية الغربية التى لا حدود لها مناسبا على خير وجه للفن الصاعد الذى ظهرت أول بوادر له فى فرنسا •

واهتدت تجارب مجتمع الفروسية الى أول تعبير مباشر عنها فى الليريكية، وبلغ طابع هذه التعبيرية شأوا ، دفع حتى الشعر الملحمى الى الاعتماد على أسس ليريكية ، وينقلنا شعر « التروبادور » و « التروفير » من عالم السيف

الى عالم الحب والرقة ، وترتب على ذلك حدوث تغير فى اخلاقيات الشعب ، وعاداته • وعرف الأدب الجديد الناس بنوع معين من الرقة واحترام الفضائل ، فلم يعد الفارس المدرع يلجأ الى القوة للاستيلاء على محبوبته ، ولكنه أصبح يقف تحت نافذتها مترنما بأغانى الحب •

ان انتصار اللطف والجمال ، كان أعظم ما تحقق فيما يوصف بالعصور المظلمة ، والحق ان العصر بأسره يستحق اسم الرينسانس « عصر النهضة » • فالى جانب ما حدث من تغير فى لون الرومانس ، فاننا نلاحظ عودة الآداب الكلاسيكية للحياة ، ففى أواخر القرن الثانى عشر ، كان من المستطاع فهمها والاستمتاع الكامل بها على نحو مماثل لما حدث فى القرون التالية لهذا العهد التى أصبحت تحمل هذا اللقب الفخور • ومن ملامح « النهضة » الأخرى اعادة اكتشاف متع الحياة والمباهج التى اشتهاها القدامى ، ان هذا لا يعنى بطبيعة الحال ان العواطف الانسانية كانت سجينة فى الظلمات قبل ظهور أغانى الحب التى يترنم بها الفرسان • اذ كانت أغانى الحب تتردد بكافة أنواعها ودرجاتها ابتداء من كلمات الغرام المقترن بالحياء والغزليات المتلعثمة حتى الأغانى الحارة الملتهبة الدالة على الشوق واللهفة • وظهرت ملاحم البطولة والعشق الى جانب « حياة » القديسين • ونافس الفارس القادر على كتابة الشعر وغناء الموسيقى أهل العلم والصلاح من رجال الكنيسة • وساد الحب فى أسمى صوره العصر برمته ، وفرض قواعده على الفن والحياة اليومية فى النظام الاقطاعى الصاعد •

وتكيفت قوة الفن الليريكى الجديد ، وضعفه بالحركة التى انبعث منها • أما قوته فترجع الى الينابيع التى نهل منها • اذ كانت دعامة الحياة الاجتماعية للنبلاء حضارة متجانسة واسعة الانتشار • وتسببت فى ضعفه القيود التى أملتها على جوهره العميق تقاليد هذا المجتمع ، التى فرضت على كل تجربة وفكرة انماطا وقوالب عامة ، فكانت الأدوات الفنية لهذا الفن رموزا وانماطا وتشخيصات ، ولو أنها اهتدت عند عرض هذه الاشكال النمطية الى قدرة تشكيلية حقة ، فالأزمات الانفعالية الكبرى للانسان لم تلق التعبير عنها فى فن هذا العصر الا لماما • فلم تكن تجربة الحب ذاته تجربة عاطفة قائمة على التعاطف ، لأن موضوعه لم يكن قد أصبح بعد مسألة شخصية • وعندما رفع شعراء الفروسية فى فرنسا والمانيا من مكانة الحب ، فانهم قد أشادوا بالفضائل المتفق عليها للجمال والظرف والوفاء والاخلاص والعفة فى المرأة المحبوبة ، واختلاف أى امرأة عن أخرى فى الكمال ، مسألة اختلاف فى الدرجة لا فى طبيعتها • فكانت هناك محاولات مستمرة لمقياس الأعلى العام ، بعد أن نظر الى الكمال كمسألة كم •

احتوت نظرة التروبادور الى الحب فى الأصل على عالمين للمشاعر : احدهما حس ملتهب ينظر الى المرأة كغاية لرغبة متقدة يلزم اشباعها • والعالم الآخر هو الحب الاخلاقى العفيف ، وفيه نظر الى المرأة كمثال يتعذر بلوغه ، والنظرتان موجودتان عند أوائل التروبادور ، وان كان الاتجاه الشبقى المنبعث من أغانى « الجوليارد » وغيرهم من الشعراء الهائمين على وجوههم قد حل محله بتأثير الدين شعور بالحب كقوة اخلاقية • وتتحدث رسائل القديس بونيفيس — الذى سعى بكل حماس لتطهير المسيحية — عن الكاريتاس(*) (المحبة) caritas كنوع من الحب الذى يتسامى عن النواحى الجسدية ، ويرضى الله ، ويلتمس فيه بركاته للمحافظة عليه • وتعرضت الفكرة الأصلية بعد بدايتها الدينية الى تغيرات مختلفة • فمن ناحية تحولت اشعار الفروسية الى اشعار مستترة لمديح العذراء • ومن ناحية أخرى ، تحول اشتهاء الحب الى حافز للاعتزاز بالشرف بدا فى حالة الشاعر شرف خدمة سيدة عظيمة فاضلة ، وفى حالة السيدة شرف ثناء فارس كبير عليها •

ووصف الشعراء البروفنساليون فن ايجاد الأغانى بأنه فن « مرح » gay saber أو gaya ciencia ، وان كان الفن العميق العظيم الحق ليس بالفن المرح • وعلينا الاعتراف بما هناك من اختلاف بين النظرة الى الحياة والايمان بالفن عند الفروسية فى أنحاء أوروبا ، والنظرة العلوية للحياة التى ننسبها لها تمشيا مع النظرة التاريخية الرومانتيكية للقرن التاسع عشر • وكما لاحظنا من قبل : كان تعبير « التروبادور » و « التروفير » و « المنيزنجر » عن الحب أمرا نادرا • ومع ان شعراء الفروسية فى فرنسا والمانيا قد رفعوا من شأن الحب ، وجعلوه فوق كل عاطفة أخرى ، الا أن أعظم ملحمة للحب فى هذا العصر : تريستان وايزولدة كانت من تأليف رجلين من غير الفرسان الأصل « التروفير » « توما » و « المنزينجر » جوتفريد من ستراسبورج • وعلينا الا ننسى عدم قدرة تريستان وايزولدة ، التعبير عن مشاعر الحب الدنيوى ، الا بعد ان تناولا جرعة الحب ، التى أثارتهما الى حد خلعهما العذار الذى عرف عن الارستقراطية • واذا نظرنا من هذه الزاوية فسيتسنى لنافهم لماذا اختفى الفن الفروسى والحضارة الفروسية بعد أن زودا الشعر والموسيقى بحافز ساعدهما على التقدم ، وتخليا عن عالمهما لحضارة الطبقة المتوسطة الصاعدة ، فلم تنسجم أشعارهما وألحانهما الرقيقة مع الأيدى الخشنة الفظة لشعراء « البورجوازية » ولكنه استطاع تحقيق غايته • وهى ايقاظ الشعر والفن فى الغرب المتحضر واثمر ذلك بعد أمد طويل ، حتى بعد أن كان أواخر التروبادور قد اختفوا •

(*) Caritas الحب الالهى . والعطف على الانسان وهى واحدة من ثلاث الفضائل اللاهوتية . ومنها كلمة Charite التى تعنى عندنا الاحسان بمعنى العطف على المحروم .

(المراجع)

« التروبادور » و « التروفير »

نشأ فن التروبادور فى « البروفانس » بحرارتها وشمسها الساطعة ، حيث كانت كل قلعة أشبه ببلاط امبراطورى مصغر ، ولما كان أقدم تروبادور معروف هو الكونت السابع لبواتييه (فيما بعد وليم التاسع دوق اكيتين ١٠٧١ـ١١٢٧) فقد ساعد ذلك على الاعتقاد بانحدار أصل التروبادور من مقاطعة بواتو · ولكن الازدهار الكبير لشعر التروبادور قد حدث فى مقاطعة الليموزان المجاورة ، ومن هنا اعتاد القطالونيون تسمية أدب التروبادور كله بالليموزى Lemousi وربما كان الاسم الذى يطلق على الموسيقيين الشعراء : « التروبادور » و « التروفير » مشتقا من الفعل trouver (يهتدى الى) ، وبذلك يكون قد أشار الى أفضل صفات الشاعر : الابتكار والخيال ، ولكن من المحتمل أيضا اشتقاق الاسم من كلمة tropus اللاتينية ، ومن الناحية العملية ، لم يطلق الاسم الا على الافراد المنحدرين من عائلات عريقة ، ممن مارسوا الفن للفن دون انتظار لمثوبة أو جزاء ، ومن ثم هبط حتى أعظمهم الى مرتبة « المنستريل » و « الادباتية » عندما استخدم فنه كسبيل للتعيش ··

استمر العهد الأعظم للتروبادور من ١١٥٠ ـ ١٣١٠ وعاش هذا العصر يحلم بالشعر وبريقه حتى جاءت محاكم التفتيش ومحارقها فافاقته من سباته · ألف شعراء التروبادور أشعارا تميزت باحكام الصنعة الفنية ، والاصالة والحيوية أقل وضوحا فيها ، وتثبت لنا هذه الحقيقة ، ان هذا الفن فن فرنسى أصيل ، عقلانى واع ، ربما تميز أحيانا بشدة دمائته · وكانت معانى الحب فى صدارة موضوعاته · وتستحق هذه الظاهرة البحث · فعلى الرغم من وجوب عدم الذهاب بعيدا الى حد القول بانحدار اغانى التروبادور من شكل معين من أشكال الشعر اللاتينى فى القرون الوسطى ، الا أننا نستطيع القول بان أهم الخصائص الجوهرية التى يمكن العثور عليها فى فن التروبادور ـ فكرة الحب وعبادة الحب ـ قد سبق للشعر اللاتينى الوسيط التمهيد لها بالفعل · فاذا راعينا الاعجاب السائد بالموسيقى الدنيوية و « التروب » و « السكونسه » وباقى الاغانى ، وشيوع ممارسة هذه الانواع ، أمكننا ادراك ان البزوغ الذى بدأ مفاجئا للاغانى فى شمال فرنسا وجنوبها ، لم يكن عفويا بغير ارتكان الى ماض طويل من مؤلفات الشانسون باللغتين البروفنسالية والفرنسية ·

ولشعر الجوليارد أهمية خاصة · وكان له مكانة مرموقة فى البقاع المجاورة لانجيه التى دعمت صلاتها بمناطق الشمال والجنوب ، فى « مين » ونورمانديا وانجلترا وبواتو واكيتين ، وتأثرت بها · ويتضح هذا من الأشعار الموزونة

الموجودة فى مخطوطات القرن العاشر بموسيقاها المدونة « بالنومس » ، وكذلك من الشعر الايقاعى المزدهر الذى امكن المحافظة على بعض من الحانه · يدلنا طابع الشعر بكل جلاء على صلاحيته للغناء بلا استثناء · فمنذا الذى لا يتعرف الى روح الشعر الليريكى الحق فى اغنية كهذه على سبيل المثال ؟

حالا ستجيئين ايتها الحبيبة الحلوة	Jam dulcis venito
التى احبها كقلبى نفسه	Quam sicutor meum diligo
ستجيئين الى لمخدعى	Intra in cubiculum neum
بملاحتك ، متحلية بكل فن	Ornamentis cuntis ornatum

أو الأغنية الجوليارد التالية ، الا تعكس بفحشها وأناقتها روح الشعر الحديث ؟

فى الحانة ، قررت أن القى منيتى
برشف كاس نبيذ
يعجل باخماد انفاسى
لعل رهط الملائكة تنظر الى وجهى
فتقول : أيها الرب ترفق بهذا المدمن
واغفر له

Meum est propsitum in taberna mori
Vinum sit appositum moirientis ori
Ut dicantium uenerint angelorum
Chori : Deus sit propitus huic potatori

ربما يهتدى الى القول بانحدار فن التروبادور من مصدرين أساسيين : موسيقى العالم المسيحى ومعتقداته ، كما عبرت عنه « السكوينسة » و «التروبة» والتراتيل والاوراد ، ومن الأغانى الدنيوية التى كان يغنيها الشعراء الهائمون على وجوههم كالجوليارد على سبيل المثال ، وتأثر المصدران نوعا بالشاعر اليونانى « أوفيد » وبمؤثرات مماثلة · ولن نكف عن تكرار القول بأن الشعر الكلاسيكى لم يكن قد مات فى هذا العصر الدينامى الذى يساء الحكم عليه · تناظر المصدرين نظريتان الى الحب : الحب كشهوة حسية ، والحب الدال على الشهامة وسمو الخلق · ولم يتحقق التوفيق بين هاتين النظرتين فى شعر التروبادور ، ويتمثل الاتجاه الحسى عند وليم التاسع وسير كابون وبرنار · أما

الاتجاه الى التسامى الخلقى أو الشهامة ، وكان الأغلب ، فيضم أغلبية الشعراء الفرسان ، وبالأخص ماركبرو وجوفر روديل ، وعجز التروبادور عجزا تاما عن الجمع بين هاتين الخاصتين غير المتجانستين ، وقدر « للمينزنجر » تحقيق هذه الوحدة وانما فى صورة متواضعة ٠

وهكذا كان الموضوع الأساسى الذى تغنى به التروبادور هو الحب المهذب وهو شعور بلغ من التجريد حدا يجعله غير مفهوم للعوام أو يكاد ، فلا وجود لشىء أكثر تعالما وتعقيدا من هؤلاء الشعراء الموسيقيين المهذبين الذين مارسوا النوع الذى سموه « بالشعر المستغلق trobar clus – وهو شكل من الفن يعجز غير المتمرس عن تذوقه ، بيد أن هذا التناول على ما فيه من تعقيد قد اعتمد على مادة احتفظت بنضارة أصلها الشعبى ٠ ويتبين من الخاصة الفنية العليا كيف كانت موضوعات أغانى الحب تدور فى الواقع حول شخصيات خرافية تدب فى أجسامها الجميلة أرواح متشامخة متعالية ، لم تظهر أى استعداد للتنازل والمن على الشاعر ، وانعكس الاعجاب الكبير بفضائل النساء على هذا الشعر ، وكشف عن اتجاهه الفلسفى « الافلاطونى الجديد »(*) ، وازداد اقترابا من التجريد ، واقترب من روح الدين ، وأدى تأليه النساء الى تأنيث الالوهية ، فبدت مريم البتول مصدر كل فضيلة ٠

جمع مختلف دارسى هذا العصر قدرا كبيرا من الأغانى يناهز الألفين والستمائة أغنية وما يزيد عن المائتين والخمسين لحنا ، لربعمائة من التروبادور، يمكننا ان نذكر من بينهم جوفر روديل ، وبيير فيدال ، ورامبو دى فالكيراس وفولكيه دى مارسليا ، وبرتران دى بورن ، وجوسيلم فيدى ٠ والتف شاعر أغانى المشهور برنار دى فنتادور ، وأهم شاعر للاغنية السياسية برتراند دى بورن حول عاهل المملكة الغربية : هنرى الثانى عشر ، وحول اليانور اكويتان ٠

توافر لجنوب فرنسا شعر على درجة عالية من الاكتمال ، عندما قام التروفير الاوائل بتأليف الأغانى فى شمال اللوار ٠ وجمعت الحروب الصليبية (١١٤٧) بين سمو كل من الشمال والجنوب ٠ وساعد الزوار العديدون من مرتادى قصرى ابنتى اليانور اكويتان على أحداث التقاءات أخرى بين المقاطعات المختلفة ٠ وتزوج الابنتان ماريا واليس هنرى الاول من شمبانيا ، وتيو

(*) وهنا يمكن أن يلاحظ القارىء مصدر نوع من الحب بالأفلاطونى وهو بالانجليزى Platonic Love بمعنى Neoplatonic

(المراجع)

من بلو ، وقاما بدور بارز لتحقيق اللقاء الثقافى بين عالمى النشاط الفنى • فكثيرا ما اهتدى الأدباتية الشاردون الى عمل فى قصور الشمال ، كما اتجه اقرانهم الى الجنوب ، ويبدو أن الشعراء الموسيقيين فى الشـــمال « التروفير » كانوا أقل تأثرا بالمؤثرات الدينية من تروبادرى الجنوب ، وان كان لا اختلاف يذكر بين فنهما من وجهة النظر الموسيقية • وربما امكننا ان نقرر بكل اطمئنان ان اللغة وحدها هى التى كانت تفصل بينهما • اذ اســـتعمل التروبادور « لغة أوك » Langue d'oc ، أما التروفير فالفوا باللغة أويل d'oïl وربما تميز شعرهم على شـــعر التروبادور بالســـمو والاجادة • وتضـــمنه لقدر كبير من الشانسون دى جست «قصص الحروب» • وتحتوى المخطوطات العديدة التى حفظت شعر شعراء الشمال الفرسان وموسيقاهم على حوالى الأربعة آلاف قصـــيدة والألف وربعمائة لحنا • من أهم التروفير : كوين دى بيتون وبلوندل دى نسل وجاسى بروليه وتيو ملك نافار ، وجيلبير دى برنفيل وكولان موزيه ، وجوتيبه دى سوانى ، وآدم دى لاهال ، الذى سنتحدث عنه بتفصـــيل أكثر • ولعله يعرف أيضا بأحدب آراس ، ولعله الذروة التى بلغها فن التروفير برقته وفتوره •

مظاهر أخرى لليريكية الفروسية

سمى العصر الوسيط الأغانى الوصفية بالأغانى التاريخية Chanson d'histoire ، ويبين من هذا الاسم الطابع الملحمى لهذه الأغانى • ومع هذا ، وكما لاحظنا من قبل : الليريكية هى أساس فن « التروبادور و «التروفير» كله ، ويتجلى هذا فيما حدث بعد ذلك عندما حلت القوافى محل الـ l'assonance (*) البدائى « للشانسون دى جست » • كانت أغانى الافعال (أو الشانسون دى جيست) هذه (من الكلمة اللاتينية gesta) التى ألفها التروفير مجموعة من القصائد الغنائية الملحمية التى يتراوح عدد أبياتها من ألف بيت الى عشرين ألفا • وتجمع فى مجموعات تتركز حول شخصية أساسية كشخصية شارلمان مثلا ، وتروى أحداثا تاريخية لها أهمية قومية • ويترنم « المنستريل » الجوالون بهذه الاغانى بمصاحبة هاربة صغيرة أو فيل (vièle) ، وانتشرت فى ألمانيا وايطاليا واسبانيا ، بل ووصلت الى أقصى الشمال ، الى ايسلنده حيث عثر على آثار منها • وأقدمها وأهمها « شانسون دى رولان » • ويرجع تاريخها الى ما بين ١٠٦٥ أو ١٠٦٦ • وأهم مجموعة من « الشانسون دى جست » هى التى كتبت عن شارلمان وعرفت باسم deeds الملك Geste du roi • ومن المجموعات

(*) نوع من القافية الحرة مؤسس على السماع sombre condre, peindre, peintre

(المراجع)

الأخرى ، مجموعة دوق وليم شورتنوز La Geste de Guillaume
بينما اتجهت مجموعة كبيرة ثالثة : La Geste de Doon de Mayence
الى رواية اخبار أسرة جانلون الثانى فى الشمال، المتمردة والمعادية لآن شارلمان. لا وجود للكثير من الفن أو السمو فى هذه الأغانى ، ولكنها تكشف فى استقامتها عن كبرياء أهل الغال ، كما يشتم منها روح الارستقراطية والنضال . وهناك رتابة فى ترجيعات هذه الاغانى . اذ تستعمل جملة موسيقية واحدة كلحن لأبيات كثيرة ـ وربما كلها ـ ويتخللها فواصل موسيقية قصيرة يلتقط فيها المغنى انفاسه . ومع أنه قد أمكن المحافظة على نصوص عدد كبير من مجموعات الأغانى المختلفة ، الا أن ما بقى من الموسيقى التى صاحبتها لا يزيد عن شذرات لسوء الحظ ، ومع هذا فاننا نعرف بعض أشياء عن طريقة ادائها .

وللاستروفات القصيرة زائدة « أو صيغة ختامية Laisse ظهر فيها قدر كبير من الروح الفنية ، أكثر من « الشانسون دى جست » نفسها ، واكتسبت شعبية كبيرة فيما بعد فى « أغانى النساجين » (شانسون دى توال » . وتكشف طبيعة الصيغة الختامية Laisse strophique عن وجود شيء مستمد من الجريجوريانية . اذ كانت هذه الترجيعات مؤلفة ـ فيما يحتمل ـ على غرار التهليلات (الهللويا) أو المدائح القصيرة ، وانكمشت الكلمتان الأخيرتان من المدائح القصيرة : saeculorum amen الى صيغة مؤلفة من الحروف المتحركة الستة الأخيرة للكلمتين Eu ou AE . وفيما بعد حرفت الصيغة التى اعتيد الاعتماد عليها فى الدلالة على « تروبة » المدائح ، وتحولت الى EVOUAE ، وظهرت مرارا فى أغانى نورمانديا أبان العصر الوسيط Enne avoi أو Enne hauvoy

فاذا تركنا جانبا « الشانسون دى جست » فسيبقى امامنا بحث انواع متعددة أخرى من الأغانى ، لأن شعر الفروسية لم يكن وقفا على الحب ، فكان هناك الـ sirventes (من sirvent أى القيام بخدمة كالجندية مثلا). وفيها لا يخاطب التروبادور احدى السيدات ، ولكنه يخاطب أميرا أو حاكما و « السيرافانت » كأغانى اما تتجه الى المدح أو الهجاء . وينتمى الى هذا النوع أغانى المحاربين الصليبيين المتنوعة ، والـ Planh تعنى Plainte شكوى أو رثاء لبطل فارق الحياة و « اللاى » (بالانجليزية Lay) وبالالمانية Leich اغنية ليريكية بسيطة كان يغنيها فى الأصل عازفو الهاربة البريتون ، وبعد ذلك اصبحت تستخدم كمقدمة وصفية طويلة للاغانى . ومن جهة أخرى كانت اللايخ Leich عند المينزنجر ـ ويرتد أصلها الى اللاى الفرنسية ـ اقرب الى السكوينسة ، اذا اعتمدنا فى حكمنا على الاستعارات الدينية التى تملأ

هذه القصائد الطويلة ، وتتألف « اللاى » من سلسلة اجزاء ينقسم كل منها الى عدد كبير من الاستروفات المتفاوتة الطول · واللحن الذى يجمع بين الاجزاء متكامل ، الا فى حالة المقاطع الشبيهة بالاستروفات ذات البناء المتماثل ، والمعتمدة على لحن واحد · وأدى التطور اللاحق « للاى » الى ظهور أغانى مبنية على أشباه الاستروفات ذات أوزان متنوعة ، أحدثت تغيرا مماثلا فى اللحن ، وسمى القرن الثالث عشر هذه « اللاى » بالـ descorts – أى (النشاز) · ومن الأغانى المستحبة عند المنزنجر (أغنية الفجر) – الشانسون دى أوب Chanson d'aube أو أغنية رقيب البرج الذى ينبه العشاق الى اقتراب الفجر خشية حدوث ما لا تحمد عقباه · واطلقوا عليها اسم Tagelieder أغنية النهار وتحتوى المجموعات الالمانية على حوالى الستمائة أغنية من « أغانى الفجر » ونصادف فى الشعر الفرنسى أمثلة أقل · ومن أنواع « الشانسونات » المستحبة الأخرى الـ Pastourelle أو Pastorita كما كانت تدعى فى « البروفانس » · ويدور موضوعها حول قصة الفارس المنبوذ الذى أراد اغتصاب راعية · وتميزت « باستورالية » شعراء الفرسية فى الأصل بالرقة والسمو ، ولكنها بعد ان تأثرت بشعر الطبقة المتوسطة و « المنستريل » كثيرا ما كانت تنتهى بالكلام عن الاغتصاب وما يعقبه من علقة الزوج أو العاشق أو شرزمة من القرويين الحانقين ·

نقل الأدباتية Jongleurs الاغانى الى سائر الانحاء ، وكانوا يصحبون اغانيهم بآلة « الفييل » وتصحب الأغانى رقصات أحيانا ، توزع فيها الأدوار بين المشتركين، وانحدرت من هذه الأغانى روايات الشخصاتية ذات الحوار · ويحتمل ان تكون الرقصات الوسيطة قد افتقرت الى الرشاقة أو التعبير ، أو الى الاوضاع المدروسة للرقص القديم · ولا يبدو أنها قد اقتربت من أسلوب الرقص الحديث أو اكتمال حرفيته · ولعلها كانت أقرب الى الثقل والرتابة ، وان كان لا يستطاع انكار توثق صلة هذه الرقصات بالشعر الموسيقى · ولم تكن هذه الروابط بأقل أهمية عند الاغريق من ارتباطها بالـ orheis · وفى خلال العصور الوسطى وعصر النهضة ، كان تذوق الرقص منتشرا بوجه عام ومتأصلا عند كل الطبقات · وغاية الأغانى فى الأصل هى مصاحبة الرقص · وتكشف «البالادات» و « الضربات » estampie والروندو – مع الاكتفاء بقدر قليل من الأغانى ذات الطابع الراقص عن وجود جمل ايقاعية بسيطة يغنيها المغنى ، وتتبعها ترجيعات يغنيها الكورس ويرقص على نغماتها ·

وزاد الفنانون الفطنون فى العصر التالى من ثراء هذه الاشكال البسيطة ، وتعقدها · وتستحق « الضربات » estampie أو الـ estampida

اهتماما خاصا، بوصفها من اقدم اشكال موسيقى الآلات • وكلمة estampida في الشكل البروفنسالي من اقدم اشكال موسيقى الآلات • وكلمة estamper أو estampir ، أي يضرب بقدمه أو يطبع ، وهكذا يتبين دلالة الاسم نفسه على الرقص • وكان المفروض قيام الادباتية بعزف هذه الشانسونات « على الفييل » وكان جروشـــيو أول من ذكرها ، وأسماها بتصرف من اختراعه بالـ santipes اعتمـــادا على تضـــلعه في اللاتينيـــة • وثمة نوع خاص من هذه الشانسونات هو أغاني الحوار ، ويصح تســـميتها بأغاني المجادلات والمطارحات • وابتعدت هذه المحاورات الموسيقية عن الموضـــوعات القروية أو الغرامية ، وانغمست في الموضوعات الاخلاقية والفلسفية والسياسية ، وتنحدر هذه المحاورات من بعيد من الـ alterna الفرجيلية التي أصبحت تدعى الآن بالـ tenson أو jeux partis ، ولابد أن تكون من تأليف جملة شعراء مجتمعين اذا اعتمدنا في حكمنا على الاشارات التي جاءت على لســـان بعض المتشاحنين • وتقدم الـ jeu parti عادة حلين متعارضين لموضوع النقاش تاركة اختيار احدهما لخصم المغني ، ثم يقوم بعد ذلك بالدفاع عن الرأي الآخر، وكما يذكر جان روا : « من الواضح ان هذا النوع يتبع عصرا لم يعد ينظر نظرة جادة الى المعاني المثالية التي بهرت نهاية القرن الثاني عشر • كما انه ينبىء باقتراب تدهور الشعر الذي رعته هذه القصور » الا اننا سوف نرى مدى ما يدين له فن المسرح الغنائي الصاعد لهذه المحاورات •

في هذا المقام ، علينا أن نذكر Jeu « روبين وماريون » لآدم ده لاهال • لم يكن أحدب آراس من تروفيرات الفروسية كأسلافه السابقين ، ولكنه مثل حتى في هذا العهد الباكر روح الطبقة المتوسطة الصـــاعدة • وكثيرا ما اتجه الشعر الغنائي عند الطبقة المتوسطة الى السخرية ، وساعد هذا الميل على ظهور المسرح الكوميدي الذي لا يزيد عن كونه صورة درامية للشعر الغنائي الممتزج بالسخرية • وبلغت هذه الحركة قمتها عند آدم (١٢٤٠) ١٢٢٨) • وكان أيضا موسيقيا متعدد الجوانب مثل أغلب شعراء العصر البارزين • فلقد ألف العديد من الشعر الليريكي و « الشانسونات » والـ Jeux وفيها قلد النماذج البروفنسالية • وتحول آدم في سنواته الاخيرة الى تأليف مقطوعات رشيقة تعد فاتحة الفن المسرحي « الحديث » المعتمد على الموسيقى ، و «روبين وماريون » هي أقدم التمثيليات الفرنسية الباقية ، المصحوبة بالموسيقى ، والمبنية على موضوع دنيوي • وتتألف من محاورات تتخللها ترجيعات شائعة بالفعل في الأغاني الشعبية • والالحان ، وبعضها أغاني شـــعبية بســـيطة — من بينها الشانسون الشعبية القديمة «روبين يحبني» Robin m'aime — تلقائية وأسمى

مرتبة من المبدعات اللحنية فى الفن الموسيقى المعاصر لها ، مع عدم استثناء مؤلفات آدم ذاته الأكثر اعتمادا على العلم • ولا مغالاة فى تسمية هذه الآية الصـــغيرة ـ كما يحدث احيانا ـ بأول « كوميديا غنائية » ، كما أعتقد بعض النقاد ، ولكن الأفضل ، لغموض معنى كلمة comic opera فى الانجليزية ، استخدام كلمة « تمثيلية موسيقية » ، وتضاهى الزينجشبيل الجرمانى • والمثل الذى ذكرناه ليس فريدا • فما زالت هناك عدة jeux باقية من هذا العصر • وبلغت شعبية هذه التمثيليات الموسيقية حدا كبيرا ، ويدل على هذا ما جاء فى المراجع التاريخية عن عرض « روبين وماريون » بعد وفاة آدم بمائة سنة •

المنســـتريل

لا يتحقق غالبا الجمع فى صورة كاملة بين القدرتين الخلاقتين فى الشــعر والموســيقى ، وعلى ذلك فقد احتاج بعض التروبادور والتروفير ، حتى عندما توافرت لهم الخبرة بالشعر والموهبة الموسيقية ، الى معونة بعض من أعتمد رزقهم على عزف الموسيقى ، واعدادها • وثمة سبب آخر لاســتعانتهم بهم : اخلاقيات فنانى الفروسية التى حرمت القيام بأى اتصالات غير ضرورية بعامة الناس • وفى الحالات التى اتصف فيها الفارس بالمقدرة على تأليف الموسيقى ، ولكن غناءه ردىء ، كان يستعين عادة « بالمغنواتى » chanteur أما فى حالات العجز عن الجمع بين تأليف الموسيقى والعزف فكان يلجأ لعـــون « الآلاتى » estrumenteor

ويتبع « المغنواتية » و « الآلاتية » عالما كبيرا من الموسيقيين المتجولين ســمتهم القرون الوسطى فى آخر عهدها « بالمنســتريل » وان كانوا فى عهد التروبادور والتروفير ، لم يترددوا عن اجابة أى مطلب ، عند مناداتهم باسم « الأدباتية » Jongleurrs

ينحدر الأدباتية « الجونجلير » من أصل بعيد سبق ظهور التروبادور بألف سنة • اذ يرجــع أصــل الندماء المتجولين الى عهد الرومان • ومعرفتهم بالأدب ، وقدرتهم الموسيقية من مخلفات العروض المسرحية العامة ، وغيرها من الاحتفالات القديمة • ويتبع المقلداتية mime والمضحكون ioculattores جيوش الرومان الغازية ، وظهروا فى سائر الانحاء التى بلغتها الحضارة الرومانية عند اتساعها • ونشطوا على نفس النحو خلال عهد اباء الكنيسة وأوائل القرون الوسطى ، ومع هذا فقد عكست ذاكرتهم وتقاليدهم الماضى السابق للمســيحية فى صـــورة قوية للغاية مما أقلق الكنيسة ، ومن هنا تجاهلتهم أغلب المراجع التاريخية والكتاب الاتقياء • وما نعرفه عن « المنستريل » فى بداية القرون الوسطى قد جاءنا بطريقة سلبية ، يعنى عرفناه من اللوائح والقوانين التى صـــدرت ضـــدهم •

كان الادباتية و « المنستريل » من الضرورات التى لا غنى عنها فى القرون الوسطى · يظهرون فى احتفالات القصور وقلاع أرفع الاشراف مكانة ، ولكنهم ظهروا أيضا فى احتفالات المواطنين الصاخبة مثل مباريات الفروسية والاجتماعات الشبيهة بالحربية · وكانوا لا يمانعون فى احياء أفراح القرويين ، وشاركوا بأكبر نصيب فى عروض التمثيليات الدينية · وضم نشاطهم الى جانب الغناء وعزف الكمنجة « القديمة » تلاوة الأساطير والألعاب البهلوانية والحيل السحرية ·· كانوا يتنقلون من بلد لآخر ، وشاهدوا الكثير · فهم دائمو الترفيه عن الناس بما يحكونه ، وبذلك قاموا بنفس الدور الذى تقوم به الصحف اليومية الآن · ولكن عدم امكان الاستغناء عنهم لم يحل دون ظهور شعور عام بازدرائهم طيلة القرون الوسطى · ومما من شك فى أن الصورة التى تتمثل لنا عن هذا الموقف بمفارقاته تثير الحيرة ، غير أنه من المستطاع تعليلها وارجاعها الى الكنيسة التى أصدرت هذه التحريمات بعد أن رأت منذ عهد ابائها ، وفيما بعد خلال عهد الاصلاح « الكلونى » فى حب المنستريل الفطرى للحياة ، ومتعها ، أخطر تهديد لسلوك الجماهير الدينى · وحرم على « الكمنجاتية » المساكين الاشتراك فى « المناولة » والعشاء الربانى ، أى عوملوا نفس معاملة المصابين بالصرع والجوالين فى النوم والسحرة ، ولم يحل السخط عليهم وازدراؤهم دون سعيهم وكفاحهم ، بل لقد عرف ان الشعوذة كان مسموحا بها فى الحفلات العامة · ورحب بهم رؤساء الكنيسة فى بيوتهم ، وأواهم الأمراء والاشراف فى قصورهم الحصينة · حتى الأديرة ، فانها قد دعتهم أحيانا للاشتراك فى طقوسها · وربما بدا مثيرا للانتباه وجود بينات عديدة تثبت اشتراك الأدباتية باعداد وفيرة فى المجامع الكنسية المعقودة · ويقال ان ما يراوح الخمسمائة ادباتيا قد احتشدوا فى المدينة عندما انعقد مجمع كونستانس · ونحن مدينون لهؤلاء الموسيقيين المطاردين بفضل كبير ، فهم الذين انقذوا لنا قدرا كبيرا مما بقى من الملاحم الشعرية والموسيقى الدنيوية وشعر منتصف القرون الوسطى ·

كان الادباتى بالضرورة موسيقيا متجولا · وهذا ما يميزه عن المنستريل menestrel أو ménétrier الذى كان يحيا بصفة دائمة فى بطانة أحد الاشراف أو أى جماعة · ثم اتسع معنى المنستريل شيئا فشيئا حتى اطلق حوالى القرن الثالث عشر على الادباتى والمنستريل بلا تفرقة · وبمرور الزمن احتل مكانا وسطا بين التروفير والادباتى · فكان يحيا متجولا مثل الادباتى ، ولكنه يؤلف أغانيه بنفسه كالتروفير · وكثيرا ما توطدت الصداقة بين التروبادور والمنستريل · كما يتبين من أسطورة جميلة عن ريتشارد قلب الأسد ومنستريله المحبب بلونديل دى نسيل · وتروى الاسطورة انه عندما أسر سنة ١١٩٣ ليوبولد دوق النمسا الملك وسجنه ، عثر بلونديل اثناء تجواله فى البلاد الجرمانية على

الملك فى بعض الانحاء ، وعرفه بنفسه بان قام بغناء أغنية كانا قد اشتركا فى تلحينها ·

وبمجىء القرن الثالث عشر ، اصبح المنستريل قوة يحسب حسابها ، تحب ويخشى بأسمها · فهو يجمع فى شخص واحد بين الصحيفة اليومية والمسرح وقاعة الموسيقى، ينشر المتعة حيثما حل ، ويلتف الناس حوله للاستماع اليه · ويحبونه لغرابة شخصيته وبراعته ، ولكنهم يخشونه لقدراته المتعددة التى لاح فيها الشر لكل من الكنيسة ، والشعب اللذين كانا يرتابان فى كل عرض للخوارق · وهكذا اعتاد الادباتية الحصول من الاشراف والبورجوازيين والقرويين على كل ما يشتهون ، وعاشوا فى هناءة واطمئنان نسبى · واستهوت حياتهم المترفة المتحررة الكثيرون ، واشتدت الرغبة للاشتغال بحرفتهم الرائعة · ونما عددهم باطراد · وحوالى نهاية القرن وفى القرن الرابع عشر ، تحدثت الحوليات عن وجود جيوش حقيقية من المنستريل · فذكر تشمبرز صاحب أول انسكلوبيديا ان مائة وخمسين ادباتيا قد اجتمعوا فى احدى المناسبات · وروى المؤرخون الايطاليون كيف اجتمع اكثر من الألف منستريل فى احد الاحتفالات ، وبذلك انقضى عهد المنستريل المتسول الرث الهيئة ·

كان من السهل التعرف الى المنستريل من ازيائهم ، وتصورهم التصاوير المعاصرة مرتدين سترات حمراء وقلنسوة وملابس مؤلفة من لونين رأسيين كتلك التى ارتداها فيما بعد مضحكو الملوك · ونصادف بين المنستريل الالمان كثيرين ذوى أسماء غريبة « مزهزهة » كقوس قزح Regenbogen « وبتاع النسوان Frauenlob والأرنب النطاط Hasensprung و « الوتر الصغير » Saitlein ··· الخ ، وتسمى بعضهم باسم بلده أو أصله ، وأسمى البعض الآخر نفسه اسماء فكاهية ، وان دلت أيضا على ازدراء الحياة والسلبية المطلقة · والمفروض ان يتقن الادباتى القدير العزف على عدة آلات · وطبقا لما جاء فى الرومانسات وغيرها من الاشعار الوصفية ، كان عدد الآلات المستعملة عادة كبيرا ، ولكن الآلة الأساسية هى الكمنجة القديمة او الفيل ، كما كانت تسمى فى فرنسا · وناسب القوس المقوس(*) لهذه الآلة عزف نغمات القرار الطويلة المتواصلة التى كانت تصحب المغنى اثناء قيامه بالالقاء ·

(*) سمينا فى مصر عصا الكمنجة « القوس » وذلك عائد الى قوس الربابة أولا ، ثم الى البدء باستخدام الفيولينة كأنها ربابة ، وبقى تعبير « القوس » علما على العصا المشدود اليها الشعر . وهذا يذكرنا بتسمية « الاسطوانة » ــ وهى قرص كما يعرفها اليوم ــ لأن أول « الاسطوانات » كان « كباية » كاملة الاسطوانية تدور حول محور أفقى . وكان الفونوغراف آلة تسجيل يصدح المغنى فى صيوان البوق ، ومادة البلاستيك التى تغطى الاسطوانة لينة (طرية) فى طريقها الى الجفاف !! ــ المراجع .

لم يكن المنستريل انشط الموسيقيين الدنيويين فيما بين القرنين العاشر والثالث عشر فحسب ، ولكنهم كانوا انشط شعراء الشعر الشعبى · كان هؤلاء « المفنواتية » و «الآلاتية » بمثابة فرتيوزيى موسيقى ذلك العصر · ودفعتهم رغبتهم الفطرية للتميز عند اداء الأغانى التى عهد بها اليهم أولياء نعمتهم الى تزويق موسيقاهم التى تفاوتت قيمتها ، وان كانت قد تضخمت أحيانا الى حد بعيد ، حتى صعب التعرف على اللحن الأصلى · وحذر كثيرون من التروبادور منشديهم من المنستريل من تشويه أغانيهم · لابد أن يعد شعور المنستريل القوى بالقدرة على التصرف الموسيقى هو المسئول عن تفوق الشعر الغنائى عند الارستقراطيين الفرنسيين فى ثراء الالحان على « المنزنجر » الالمان · وكانت القاعدة عند هؤلاء هى قيام الشاعر بدور الموسيقى ، وحد ذلك من نشاط المنستريل ، وتحرره ·

تدهـــور فن الفروســـية

كان فن التروبادور ـ كما ذكرنا ـ أشبه بفن ارستقراطى ، فكان يدعى شعر القصور poesie courtoise ، ولكنه ليس وقفا على الارستقراط كما يعتقد عادة ، وبدأ « فن القصور » ينحط فى أواخر عهده نتيجة لما حدث من توزيع للثروة اثر ظهور تجار الطبقة المتوسطة والمجتمع الصناعى · وانضمت المدن الكبيرة الى الحركة الأدبية فى بيكارديا وارتوا بسكانها الناهضين ، وساعد هذا على نشر شعر التروبادور وصبغه بصبغة قومية حقة · وانشأ المواطنون المنتظمون فى جمعيات مدارس للشعر فى « آراسى » ، التى اخرجت عددا مذهلا من القصائد والحكايات و « الدبت » الساخرة الأخلاقية والأغانى (الشانسونات) · وبدأت الطبقة البورجوازية الجديدة فى تقليد أحـــوال الاقطاعيين بما عرف عنها من فطنة وفراســـة · واســـتأجر البورجوازيون التروبادور والمنســـتريل للتغنى بفضائلهم وسجاياهم ، لما لاحظوا كيف نشر المنستريل شهرة أسيادهم فى سائر الانحاء · وأعظم هؤلاء الشعراء روتبيف Rutebeuf (١٢٣٠ ـ ١٢٨٠) وهو أشبه بفرانسوا فيون ، انما فى القرن الثالث عشر ، ويعد أول شاعر ليريكى فرنسى صميم فى القرون الوسطى يشعر بذاتيته وتحرره وفرديته ·

وظهر تغلغل روح الطبقة المتوسطة واضحا فى كل ميادين الفن والأدب · وأفضـــل ما يصـــورها هو الملحمة الشـــعرية الكبرى ذات الجـــزئين : Le Roman de la Rose · وتبع الجزء الاول ـ وهو شعر حماسى شامخ ألفه حوالى سنة ١٢٣٥ جيوم دى لوريس ـ بعد أربعين سنة تقريبا جزء ثان دبجه يراع جان دى مونج · ويصعب نسبة السمو الى أبيات دى مونج الرتيبة فعندما امسك الورود بيديه الغليظتين « عفص تويجاتها » ويتبين من الميل الموســـوعى

الملحوظ وجود مؤثر آخر : السكولائية التى شعت من الجامعات · وفى الوقت الذى ازدهرت فيه ليريكية القرون الوسـطى ، ورسـخت قدمها ، تدهور الشـعر البروفنسالى تدهورا سريعا · ويرجع هذا من ناحية الى تميز الشعر فى آخر مراحله بزيادة الصـقل والبراعة فى الجمع بين الايقاعات وبالتعقيـدات التى لا تنتهى · ويرجع من جهة أخرى الى اضطهاد الكنيسة · شيئا فشيئا تحول فن التروبادور بسبب تعقب الكنيسة له لما فيه من اتصال ببعض مظاهر الهرطقة ، من الدنيويات وحسيتها الى موضوعات التقوى ومحاسـن الاخلاق ، وتحول الافتتان بالغيد والحسان الى عبادة نوتردام (سيدتنا البتول) بل وسرعان ما تحولت أم الرب» الى مجرد فكرة أو تجربة · فلقد تسبب عقد محكمة التفتيش فى تولوز ، وتأسـيس القديس دومينيك لجمعية الوعاظ (الدومينيكان) فى ظهور موجة من الصرامة الأخلاقية قضـت قضـاء مبرما على الشـعر الليريكى والموسيقى الليريكية الدنيوية · علينا أن نتجه بأبصارنا ومن الآن فصاعدا الى ايطاليا لو أردنا معرفة مصير الشعر والموسيقى ·

ايقاظ الفن البروفنسالى لليريكية الايطالية

يصح أن ينسب ايقاظ الأدب والموسيقى الايطاليين الى التروبادور والتروفير الذين هاجروا الى ايطاليا فى أعقاب الاضطهاد الدينى فى فرنسا · ويشهد بوجود الادباتية الفرنسيين بايطاليا مختلف مخطوطات القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وسرعان ما لحق بهم أسيادهم الذين حلوا ضيوفا على الامراء المختلفين · وانتشر فى هذه القصور الشعر البروفنسالى بموسيقاه المصاحبة ·

سيطرت على ايطاليا فى النصف الاول من القرن الثالث عشر شـخصية فردريك الثانى العاتية (١١٩٤ ــ ١٢١٠) امبراطور الدولة الرومانية المقدسة وملك الصقليين أيضا ، الذى خلق غرامه بالشعر وبغضه للكنيسة جوا نموذجيا فى بلاط صقلية للنازحين من فرنسا ، والتف حول الامبراطور العظيم نخبة من الأدباء الممتازين · وانضم الى التروبادور الفرنسيين شـعراء ايطاليون الفوا جماعة سميت بعد ذلك بالمدرسة الصقلية : مهد الأدب الايطالى · ولا يعتمد اسم هذه المدرسة على أى أساس · اذ كان هناك كثيرون فى بلاط فردريك وفدوا عليه من شتى انحاء العالم « كجويتونى داريزو » على سبيل المثال · كما ان علينا الا ننسى عند بحث أصل الأدب والموسيقى الايطاليين كيف لاقى نفر كبير من التروبادور حفاوة فى قصور آل المركيز مونفيراه المحبين بالمثل للفنون ، حيث ألفت أشهر أغانى رامبو الغرامية ، ولاستسى وآل المركيز سالوتسو وكونتات السافوا ، تأثر الايطاليون بهذا الشعر الليريكى تأثر شديدا ، استمر أمدا طويلا · وحده

دانتى اسماء سبعة من التروبادور فى كتاب De Vulgari والكوميديا الالهية ، كما ذكر بترارك اسماء خمسين منهم · ولا نعرف عن حياة التروبادور الايطاليين، أو أقرانهم الفرنسيين الا القليل · ومن أشهرهم أودويللى كولوتى ، وكشونلر دال كامو وريناالدو داكينو · واشعارهم عادة فى شكل محاورة تدور بين رجل وامرأة على غرار أغانى التروبادور : الرجل يخطب ود المرأة ، والمرأة تسوق الدلال · وعلى نقيض تراث الشعراء الموسيقيين الفرنسيين الغنى نسبيا لا يعرف عن الموسيقى الايطالية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر سوى القليل، وان أمكن تتبع اتجاه تاريخ التأثير الفرنسى فى ذلك الجزء من فنهم الذى يعنى بالشعر ·

ونهض بالدور الرئيسى فى تقدم الشعر الايطالى القديس فرانشسكو وحواريوه، ولكن التأثير الفرنسى ظل واضحا · ولقب جوفانى بونار دونى بفرانشيسكو (الفرنسى) نسبة الى والده الذى كان دائم السفر الى فرنسا · تغذى الشاب على فروسية الرومانسات الفرنسية ، وحلم بان يصبح بطلا كواحد من أبطاله الفرسان ، غير أنه بعد أن عمل بالجندية فترة قصيرة حدث ارتداده الشهير ·· ومنذ ذلك الحين ، تغيرت موضوعات اعجابه ، فأصبح نصيرا للفقراء · على أن تكريس رهبنته قد ابقى على تأثير بروفنسالى واضح · فقد استمرت « الدام » موضع الخدمة والتبجيل، ولكن الخدمة تحولت الى الخشوع والتقوى · وما لبث القديس الذى كان يتغنى بالأغانى الفرنسية ، ان انطلق فى نظم الشعر بلغته الأصلية (الايطالية) ·

تركز اهتمام الكنيسة بايطاليا فى العصور الوسطى وعصر النهضة على السلطان السياسى ، ومن ثم فكثيرا ما كانت المشاعر الدينية لا تعتمد فى غرسها على زعماء هذه الكنيسة ، واعتمد الشعب على نفسه فى التعبير عن مشاعر تقواه ، وصب ايمانه فى المدائح الدينية (اللاودى) أكثر الاشكال تمثيلا للشعر الدينى ، باللغة الدارجة عادة · ونهض مؤلفو المدائح — وأغلبهم من الرهبان الفرنسيسكان — بلغتهم ، فلم تكن اللغة الفلورنسية قد ارتفعت بعد الى مرتبة لغات الأدب · وأعظم فضيلة لشعر المدائح (اللاودى) هو كونه الناقل الوحيد للاغنية الشعبية وروحها · ووراء اسرافه الهستيرى المحموم ، كانت تكمن روح انسانية مخلصة حارة بعيدة عن كل شكليات فن القصور ، وابهته · ومن الطريف ان نذكر كيف اطلق على منشدى المدائح اسم giullari di Dio (ادباتية الرب)، وتكشف هذه الحقيقة عن مدى شعبية المقلداتية والـ ioculatores ونصادف بين اتباع القديس فرانشيسكو الفرنسيسكانى جاكوبونى أهم مؤلف للمدائح ورأس المدرسة الاومبرية (نسبة الى اقليم أومبريا وينتمى الى مدرستها

فى التصوير رافايل وبيروجينو) • وكان فى البداية دكتورا فى القانون ثم انقلب ناسكا (بعد الوفاة المفاجئة لزوجته) ، وتحول بعد ذلك الى رهبنة الفرنشيسكان وقال الشعر ، عاش جاكوبونى حياة متنوعة كحياة زعيم مذهبه ولكنه مختلفا عن القديس فرانستشكو ـ كان بعيد الاهتمام بالمسائل العامة ، والقى البابا بونيفاسى الثانى ـ القبض عليه لشدة معارضته للبابا ولم ينقذه سوى موت بونيفاسى الثانى المفاجىء •

و « المدائح » موسيقية الطابع الى درجة فائقة ، ككل الاشعار الاستروفية وتركزت المدائح الأولى على توكيد بساطة الايمان ، ولكنها فى صورتها الأخيرة المعتمدة على الحوار كشفت عن الدور الذى ستقوم به فى انشاء تمثيليات الاسرار الايطالية ، وبعضها كسيدة الفردوس Donna de Parodiso مشاهد درامية حقة مكتوبة بالدارجة ، مستلهمة بكل وضوح من الدرامات الطقوسية التى كانت تعرض حينذاك فى الكنائس الايطالية ، وفى كل كنائس الغرب أيضا • وتثبت مخطوطة شيفيدالى التى رجع اليها كوسماكر ان الدرامات الطقوسية كانت معروفة ، وتمارس فى ايطاليا • كانت هناك ايضا جمعية الجونفالونى Compagnia del Gonfalone التى تألفت سنة ١٢٦٠ لعرض حفلات درامية سنوية لموسيقى الآلام ، وتعقد اجتماعاتها فى الكوليزيوم بروما ، ومع هذا فينبغى عدم الاكتفاء بالبحث عن أصل «تمثيليات الأسرار» فى ايطاليا فى الطقوس وحدها ، كما هو الحال فى فرنسا والمانيا ـ لأنها تعد أكثر من ذلك امتدادا للاناشيد الدينية البسيطة ، كما ظهرت فى « المدائح » (اللاودى) وهكذا كان موقف الدين فى ايطاليا من بدايته اكثر انسانية ، وأقل تجردا من نظيره فى الشمال • ومن المستطاع ادراك كيف تركت الأغانى البسيطة أثرا قويا فى تشكيل روح الشعب ، ونشوء هذا الشكل فى ايطاليا غير مستغرب • فمعناه أن أهل البلد « الذين اتصفوا بعشقهم القاتل للجمال » قد آمنوا بجمال العالم الذى يستحق العشق والاعجاب به على الفور • هذه السمة الايطالية المميزة واضحة فى القرويين والقديسين على السواء ، فلم يحل كل ما اتصف به القديس فرانشسكو من زهد ، والمحن التى تعرض لها دون تمتعه بفيض من الخيال وولعه بحياة الخلاء ، وحدبه على اقرانه من خلائق الله ، وكثيرا ما اتجهت أشعار مدائح جاكوبونى دا تودى الى الدرامية ، وعاش حتى رأى بعض مبدعاته وهى تعرض فى صورة درامية بوساطة السياطين : جماعة الاخوة التى قامت بتنظيم غناء المدائح • وغالبا ما احتوت النصوص الايطالية على ارشادات مسرحية باللاتينية •

شاع تنظيم جماعات دينية لغناء مدائح « اللاودى » وغيرها من تراتيل المدائح حتى جاءت جماعة السياطين المتزمتة (التى لم تعترف بها الكنيسة) ونجحت

فى أواخر القرن الثالث عشر ، فى حث جموع البشر على حضور اجتماعات منتظمة للغناء • وفى نهاية القرن، ازداد عدد جمعيات المدائح Compagnie de Laudei الى حد كبير ، فكان هناك فى كل مدينة هامة من ايطاليا جمعية على الأقل ، واحتوت فلورنسا وحدها على ما لا يقل عن تسع جمعيات • واستمر الحال فى فلورنسا هكذا لعدة قرون • وساق البحث عن آثار موسيقية للقرون الغابرة الموسيقولوجى القدير كارل بروسكه الى فلورنسا سنة ١٨٣٤ ، وتضمنت يومياته (٨ سبتمبر) الاستهلال الآتى : « كان من حظى الاستمتاع بتجربة جميلة رقيقة عندما رأيت فى اركان شوارع فلورنسا المادونات الصغيرة والمذابح ، مضاءة بالأنوار ، وتجمعت حولها جماعات دينية للعبادة والغناء ، ولاحظت أيضا مصليات وأديرة مختلفة تؤمها جمعيات من الاتقياء ، مرتدية رداء أبيض تغنى مزامير وتراتيل فى مدح مريم العذراء » • ولم يترتب على ما حدث خلال القرون من تكرار التغير فى الموسيقى والشعر المغنى فى هذه الاجتماعات ، أى تغير فى أسلوب الأغنية البسيطة ذات السطر اللحنى الواحد حتى ازدهرت « المدائح » المتعددة الأصوات فى القرن الخامس عشر •

استمر الشعر والموسيقى الشعبيان فى ايطاليا يتبعان الاتجاه الذى بدأ فى النصف الاول من القرن الثالث عشر • ففى العالم الدنيوى كان هناك « الكونتراستو » و «البالاتى » و « الستراميوتى » والكونتراستى (المتباينات) محاورات شعرية يراود فيها الرجل فتاة (عادة من الراعيات أو القرويات)/ لكى ترضى بعلاقة غرامية « طيارى » وتميزت هذه الاغانى بحلاوة أسلوبها الشعبى وانسياب الحوار بلا جهد أو عناء • وهى خصائص واضحة جلية فى « الباستورالات الفرنسية » • و « البالاتى » أغانى راقصة ، أما « الستراموبوتى» فأغانى شعبية قصيرة شبيهة بالنكات أو الحكم • والانواع كلها مقطوعات موسيقية تعتمد بأكملها على الغناء او تتخللها كما هو الحال فى « البالاتى » ترجيعات موسيقية • وفى ميدان الشعر الدينى ، استمر ازدهار « المدائح » •

فى نفس الوقت ، اتجهت توسكانيا الى اخراج مدرسة ممثلة لها ، وازدادت شهرة جامعة بولونيا ، واصبحت مركزا للطلاب من كل انحاء شبه الجزيرة وبأن أثر المدرسة الصقلية البروفنسالية التى اتصفت بعلمها واعتدالها فى استعمال الرمز ، ولم يعد الشعر تعبيرا عن مشاعر كل انسان وعواطفه ، بل اصبح فن الصفوة الصغيرة ولاقت الـ trobar clus البروفنسالية نظيرا لها فى maniera oscura الايطالية • وكان هؤلاء الشعراء يعرفون الفلسفة معرفة جيدة ، القديمة والمسيحية ، كما كانوا يعرفون علم الرياضيات • وتمردوا فى افكارهم على عقائد الكنيسة ، وعبروا عن أنفسهم بحرية واقتناع شديدين •

ومع هذا ، وبالرغم من البعد بين المدارس الصقلية والتوسكانية ، فان اشعارها الدالة على العلم ، كانت بفضل كانزوناتها وصونيتاتها المتوازنة ربما أبعد تأثيرا من الليريكيات الشعبية فى احداث التقدم الأخير للفن الايطالى • فالفن العظيم لا يستطيع النهوض وشق طريقه – على ما يبدو – بغير المهارة فى الحرفة والصنعة التى توفرت بقدر كبير عند هؤلاء الفنانين ، وان كان تاليهم الفلسفى للحب ، قد سلب شعرهم من تلك الحيوية الضـــرورية لبلوغ فنهم العالمية • فمن غير الميسور اختراق حرارة المشاعر الليريكية لظلمات الغيبيات الرمزية •

استمر الاتجاهان جنبا الى جنب حتى ظهرت عبقرية ، جمعت بين الجانبين فى أسلوب حلو جديد مبتكر dolte stil nuovo وبذلك أمكنها أن تبث فى فن كان قد ولى عهده وأصبح فريسة للتقاليد والمستنسخات العفنة مشـــاعر حقة وروحا فنية جديدة وفكرا وخيالا نضرين • وضع دانتى أسلوبه العذب الجديد ، فى مقابل أساليب الصقليين والتوسكانيين ، وأراد الشعر الجديد برشاقته وحلاوة تواليفه ان يتساوى فى اخلاصه مع الهامه • واعترف دانتى بالشـــاعر العالم جويدو كأستاذ له ، وسماه « أبى » وأب كل من يتفوقون على فى كتابة قوافى الحب الحلوة » • ويرجع هذا بلا شـك الى عمق اهتمامه بفن نظم الشـــعر والامكانات الأدبية للغات المختلفة • على ان ما كان يهم شاعر « الحياة الحديثة » vita nuova أكثر من اكتمال الصـنعة ، هو الروح الانســـانية المتحررة المكتفية بذاتها ، فاكتشافها والتعبير عنها أسمى مهمة يقوم بها الشاعر •

وكما لجأ بعض التروبادور البروفنساليين الى ايطاليا ، ولاقوا ترحيبا فى قصور النبلاء استطاع آخرون الظفر بترحاب مماثل فى شـــبه جزيرة ايبريا ، وتشهد الـ cantigas التى ظهرت فى بلاط قشطالة بالتأثير البروفنسالى • ويمكننا ان نكتشف بالمثل الـ seglers والادباتية joglars فى البرتغال ، البلد الذى خضع خضوعا كاملا لتأثير الشعر البروفنسالى ، كما يتبين من فنه التروبادورى de trobar لابد ان يكون الشعر الغنائى الليريكى قد تمتع بشعبية كبيرة فى البرتغال • اذ بلغ ما احتفظ به حتى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ماينوف عن الألف قصيدة ، تمثل مجرد جزء صغير من القصائد الشعبية وأغانى شباب العشاق cantigas de amigos وتحتوى الـ Concioneiro ed Ajudo ومجموعة أخرى فى الفاتيكان على الآثار الأساسية لمؤلفات الأغانى الشعبية التى امتصت فيما يكاد يبلغ التمام فى شعر القرون اللاحقة الابعد عن البساطة •

التروبادور والمنستريل فى إنجلترا

أحدث الغزو النورماندى (١٠٦٦) تأثيرا فرنسيا عارما على الحضـــارة الانجليزية فأصبحت الفرنسية اللغة الرسمية للدولة ، وســـيطر الأدب والفن

الفرنسيان على الفكر الانجليزى • وصـــح هذا بوجه خاص بعد انتقال حكم انجلترا الى فرع « انجفين » (أسرة انجية) شغل وليم واتباعه فى السنوات القليلة التى تبعت الغزو بتوطيد أقدامهم واخماد الثورات وسن قوانين للبلاد • واستقرت دعائم الدولة على عهد الملك هنرى الثانى (١١٥٤ ــ ١١٨٩) ، وكان ملك انجلترا فى الوقت نفسه كونت « مين » ودوق نورماندیا ، واللقبان موروثان عن أمه •• وحصل من أبيه جوفرى ملك انجو على « أنجو » وتورين ، وتولى مملكة بريتانى فيما بعد • وأضاف الى ممتلكاته بعد زواجه من اليانورة الاكويتانية « بواتو » وجيين وجاسكونيا ، ولقد سبق ان تحدثنا عن الدور الهام الذى قامت به بعض المقاطعات فى ســـبيل تقدم شعر الفروسية وموسيقاها • ولا عجب بعد ذلك اذا لاحظنا ظهور حركة أدبية مماثلة على أرض انجلترا بفضل التفاعل الحضارى الخصيب بين الجزر البريطانية وأقاليم القارة •

حوالى منتصف القرن الثانى عشر ، ظهر برناردە فنتادور فى انجلترا ، وتظهر منذ ذلك الحين اشارات عديدة الى عائلة بلانتجنت فى الاشعار الغنائية البروفنسالية • كان التروبادور وثيقى الصلة بحياة القصور ، وقاموا بدور فى السياسة • وأفضل مثل دال على ذلك حياة برتران دى بورن فايكونت هوتفور ، وهو من أبرز شعراء الغزل فى العصر ، وكان من بينهم ريتشارد قلب الأسد ، وساعدت شعبيته وشعبية منستريله الأمين بلوندل على ظهور العديد من الاغانى والاساطير • وخلال حكم الملك هنرى الثالث (١٢١٦ ــ ١٢٧٢) ، ازداد الاقبال على ترجمة الرومانسات الفرنسية ، ولاقى هذا الفرع من فروع الشعر الرومانتيكى تشجيعا كبيرا اثناء حكم ادوارد الاول ، وابنه •

نزح فى عهد الملك ريتشارد قلب الاســد عدد كبير من المغنين الفرنســـيين الى انجلترا ممن دعاهم كبير الامناء « وليم أوف ايلى » ــ بناء على طلب الملك ــ لاحياء الفن الوطنى • كان هناك نوعان أساسيان من المنستريل : طائفة تعمل فى قصر واحد ، وأخرى تنتقل من قصر لآخر • واستمر وجود هذين النوعين حتى فى العهد الاليزابثى ، اذ كان هناك بعض موسيقيين مرتبطين بمدن معينة ، بينما فضل الآخرون الانتقال من بلد لآخر • ومنح المنستريل المتجولون فى عهد « هوج » أول لورد لشستر ومؤسس دير القديس وربورج قطعة مجـــانية من الارض • وعهد راندل ثالث لورد لشـــستر بامر حماية هؤلاء المنســـتريل الى «كونستابل» المدينة : روجر دى ليسى • وفى تاتسبيرى فى ستافور شـــاير ، عين جون أوف جونت، شقيق ادوارد الأمير الأسود ، ومن أقوى نبلاء انجلترا، حاشية من المنستريل فى سنة ١٣٨٠ • والف المنستريل فى بفورلى فى يوركشـــاير

جمعية منذ عهد باكر ، يرجع الى نهاية القرن الثالث عشر • وابان عهد الملك هنرى السادس (١٤٢٢ ـ ١٤٦٠) ، ازداد ثراء الجمعية الى حد اشتراكها فى المساهمة المالية لتشييد كنيسة كتب عليها Thy pilors made the Menstrils

وهناك صورة لخمسة منهم وهم يعزفون الناى والكمنجة والعود والطبول• ولا يستبعد ان يكون هؤلاء المنستريل قد قدموا عروضا فى الكنيسة • وفى قصر الملك ادوارد الثالث (١٣٢٧ ـ ١٣٧٧) الذى تزوج فيليبا من هينو ، عاش لفيف من الشعراء والموسيقيين الفرنسيين الذين التفوا حول المؤرخ جان فرواسار ، كما كثرت زيارات الموسيقيين الأجانب • ان كل هذه الروايات تشهد بوجود حياة موسيقية نابضة ، وان كان التأثير الفرنسى لم يظهر فنا متمايزا فى بريطانيا ، يمكن مقارنته بذريته فى ايطاليا وايبريا ، وعلينا ان نتجه الى المانيا لو أردنا تتبع العبقرية الغالية ، وانتشارها المذهل ، وقدرتها على التكاثر •

المينزنجر

كلمة « المنيزانج » Minnesang الالمانية ، بمعناها الدقيق تدل على الاشعار التى عبر بها الفرسان عن اخلاصهم Minnedienst لمحبوباتهم ، الا أنها تدل بوجه عام على عالم الشعر الليريكى بأكمله فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، سواء كان موضوعه الحب أو الدين أو السياسة • تأثر الشعر الجرمانى بالأدب البروفنسالى ، فى فكرته عن الحب السامى الذى يكاد يصل فيه تقدير المرأة الى حد العبادة الدينية ، وبقواعده المعقدة فى « الايتيكيت » ، وعواطفه المصطنعة ولكن ، «المينزانج» الجرمانى لم يقلد شعر التروبادور تقليدا أعمى كما أنه لم يكن مستمدا من المصادر الفرنسية وحدها •

ومصـــادر « المينزانج » عديدة متنوعة ، كما يبدو • والظاهر ان التأثير الجريجوريانى هو أقدم هذه المصادر • ومن الأصول التى اعتمد عليها أيضـا الأدب اللاتينى والشعر المعتمد على الايقاع • ونحن نصادف ، حتى فى بداية هذا الفن شخصيات شاعرية مثل ماينلو وكوريئبرج وديتمارفون آيست الذين ربطوا بين شـــخصياتهم ـ القوية وان كانت عتيقة ـ وبين عصـــر الانتقـــال ، واستطاع ديتمار تقديم موضوعات جديدة وقوالب شعرية جديدة من جراء معرفته بشعر الفاجانت • ومنذ بداية القرن الحادى عشر، كانت أغانى الغزل والجوليارد ذائعة فى بلاد الراين ، وشمال المانيا ، وبافاريا بخاصة ، وصادفت العديد من المقلدين الالمان ، وعلى الأخص بين رجال الدين • هذا الشعر اللاتينى من أهم المصادر التى رجعت اليها المينزانج الجرمانية الباكرة ، فكانت مضـــطرة الى الاعتراف بفضل رجال الدين انفسهم •

يتصل عالم الغزل الذى عبرت عنه الاشعار اللاتينية الوسيطة اتصـالا مباشرا بأقدم أغانى المينزانج الجرمانية · ويبدأ بفردريخ فون هوزين (هاوزن) عصر المينزونج بصفة قاطعة · ومع ان التأثير الفرنسى واضح يستطاع ادراكه، الا أن علينا الا نغفل دور العناصر المسيحية الخالصـة فى هذا الفن · وأغنية « المينزانج » مدينة للروحانيات المسيحية بعمق شجاها ، وخواطرها عن الموت ودموعها · وتكمن وراء عصر الزهد وانكار الذات الذى سبق عصر الفروسية ، أشواق ورغبات عارمة ، وعالم حالم ، يبحث عبثا عن متعة لانفعاله ، الى أن استطاع التنفيس عن خوالجه فى الأغانى الشـعرية الدينية المتمثلة فى الأغانى « المريمية » · وبلغ هذا الشعر أسمى قمم الارتفاع ، وأعمق الاغوار ، ولكنه استنفد نفسه فى عالمه السديمى · وترغم روح التقوى عند بحثها عن شاطىء الحقيقة الى لمس الدنيويات ، التى سـرعان ما تقضى على طبيعتها المتسامية ، كان الفن الجرمانى مازال عاجزا عن الاختيار الحاسم بين هذين العالمين ، الى أن مد له يد العون ، اثناء مأزقه ، فن التروبادور البروفنسالى الخلاق ، وولدت المينزانج كثمرة للتوفيق بين الجانبين المسيحى والدنيوى الغزلى فى الحياة · لم تظهر هذه المشكلة قبل عهد هوزين الا نادرا · ففى ذلك العهد ، كان ينظر الى الله كالمصدر الأوحد لهداية الفرسان فحسب ، ويعامل بكل بساطة على أنه شاعر فارس ، أى محط ثقة للشعب وحاميه ، وبعد « هوزين » ، تفرعت المينزانج الى فروع منفصلة مختلفة · فقام جيران هوزين فى ليمبورج : هينريخ فون فلديكر ومورينجن بتوضيح معالمها ، كما ارتقى بها راينمار ، حتى جاءت نقطة تحولها على يد فالترفون دير فوجلفايده ·

واثبت جنريخ أن ألحان سبعة من المينزانج ليست مترجمة عن أصل فرنسى فحسب كما كان هذا معروفا من قبل ، بل أنها مدينة للتروفير ، وكانت قد عرفت على أنها مترجمة من أصل فرنسى · ويتبين من هذه الحقيقة مدى تأثير الفن الفرنسى على المينزانج الجرمانية · ونستطيع ان نلمح فى الألحان الأصـلية للمينزنجر التى أمكن المحافظة عليها ــ وبخاصة ألحان فالتر فون فوجيلفايده ــ الجمع بين الفن البروفنسالى والتقاليد الوطنية فى الغناء التى ترتد الى هريمان وفيبو · ويتشابه النظام الخارجى لفن الفروسية الجرمانى مع نظيره فى الفن الفرنسى ، باستثناء غلبة رجوع العلاقة بين المؤلف الموسيقى والمنستريل الى ضرورة فرضها جهل الفارس بالكتابة والتدوين الموسيقى · اذ كان فولفرام فون اشـنباخ (١١٧٠ ــ ١٢٢٠) ــ أحد عظماء المنزنجـر ، أميا ، ومن ثم قام باملاء مؤلفه « بارتسيفال » على أحد الكتاب · وقام أيضا أحد رجال الدين بكتابة الأغانى الرائعة التى أملاها فون ليختشتاين (١٢٠٠ ــ ١٢٧٦) · أما الالحان فشـابهت فى تدوينها الطريقة التى يتبعها فى عصـرنا مؤلفو الأغانى

الدارجة ، فكانت تغنى أو تصفر ويستمع اليها أحد الموسيقيين المدربين ، فيقوم بتدوينها موسيقيا · ومن ناحية أخرى ، فعندما يرغب أحد الفرسان فى تعلم أى لحن ، كان يطلب تكراره له حتى يستطيع حفظه بالسماع · ومع ان هذا الكلام يصح عن أغلب المينزنجر ، الا أن الكثيرين منهم قد توافر لهم العلم بالأدب والموسيقى ·

ظل المينزنجر من جملة نواح ابناء صميمين للعصر الوسيط · فلم يكن فى مقدورهم الابتعاد عن الميول المدرسية (السكولائية) فى عصرهم · ولو قورنت الأشعار الغنائية الجرمانية بغزليات الشعراء الرومانتكيين ستبدو ثقيلة فظة · ومن جهة أخرى ، فانهم قد أظهروا شعورا أعمق بانفعال الحب ، من اتجاه التروبادور الذى كثيرا ما بدا أكثر فتورا ، كما كان ولع الجرمان بالروحانيات أكثر نزوعا الى التدين فى طابعه من روح التشكك الفطنة عند أقرانهم الفرنسيين · وهكذا لم تكن الروح العامة للمينزانج بعلاقتها الوثيقة بالتصـــرف ، اتجاها مناهضا للمسيحية ـ كما زعم بعض العلماء ـ ولكنها كانت أقرب الى الموقف الذى اتبعه البروتستانت · فاذا نظرنا من هذه الزاوية ، سيزداد فهمنا الطبيعة فنهم ·

شعر الناس فى ظل سلطان أسرة هوهنشتاوفن بقدرة على حرية التعبير صراحة عن رأيهم فى الكنيسة والبابا ورجال الدين ، وبدأوا يفرقون بين البابوية والمسيحية · هذا الاتجاه وحده هو الذى جعلهم يشعرون بالنقائض الفظيعة للعصر · ودفعت المشاعر السياسية ، تغذيها فكرة الامبريالية ، التى كثيرا ما شطحت تجاه الوهم والخيال ، دفعت المفكرين والمؤرخين والشعراء والفنانين الى المشاركة بكل جوارحهم فى هذا المضمار · وحدث تحد متبادل بين معسكرين : الغايات والاحلام الامبريالية ، والحضارة الروحانية ، بيد أن كلا منهما أكملت الأخرى· فى هذا العالم الغارق فى الحب والأغنية والدين والسياسة ، ظهرت عبقرية شاعرية غنائية ، لا يستطاع مقارنتها بغير « جوته » ، من حيث أهميتها فى الفن الجرمانى · فلقد اجتمعت الأغنية الشعبية ، المينزانج الفنية والشـــعر وروح المجادلة فى الروح الحساسة لفالتروفون دير فوجيلفايد : (١١٧٠ ـ ١٢٣٠) ، الذى عبر بالكلمات عن كل ماشعر به عصره، وتنقل من بلاط لآخر منشدا باللهجة البافارية قصائده التى قام هو نفسه بتلحينها · كان بعيدا عن روح الأديرة ، وعلمها ، وعن الجوليارد وشعره اللاتينى ، وعن فلسفة الجامعات ، وعاش حياة هادئة وادعة فى حضارة طبقته ·

عاش فالتر فى العصور الوسطى ، اثناء حقبة غنية بالمثل · واشبعت طبيعته المتعطشة للجمال رغباتها فى مظاهر الأبهة واكتمال الحياة فى قصور الهوهنشتاوفن

ونبلاء تورينجيا والنمسا · كان الشاعر الليريكى الكبير ينتمى الى طبقة النبلاء وان كان المركز الذى احتله بين المنستريل المتجول والشاعر الموسيقى الفارس قد بدا غير واضح نوعا · ومن ناحية أخرى ، فقد ساعده هذا الموقف على احداث مزج بين ما هو شعبى ، وارستقراطى فى روحه الفنية ، مما جعل فنه شـــديد الجاذبية · ومع ان فالتر كا نغارقا فى مثل الفروسية ، الا أنه لم يظهر الاتجـــاه العالمى الذى تميز به الاشراف الفرنسيون ، والذى بدا واضحا الى أبعد حد عند فولفرام فون اشنباخ وشاعر تريستان : جوتفريد فون شتراسبورج · وفى أقواله المأثورة Sprüche يمكننا أن نتبين كيف انفصلت الروح الدينية للمينزنجر عن منظمة كالبابوية · ولو رجعنا الىأقوال فالتر والـــ Sirventes الجرمانى ومواد الدستور السكسونى Sachsenspiegel (١٢٢٠ ـ ١٢٣٠) والكلمات والآراء التى صدرت عن بلاط فردريك الثانى ، لاتضح لنا مدى اتساع الحركة المناهضة للبابا فى ذلك العصر ، ونشاطها · لقد بدا البابا للشعراء الجرمان فى القرن الثالث عشر مخالفا وعدوا لروح المسيح ، وهو نفس الاتجاه الذى أتخذه لوتر فى القرن السادس عشر · ان كل مأخذ وجهه لوتر الى البابا موجود ضمن أقوال فالتر · ولن يستطاع اغفال التطور المنطقى للاحداث الذى أدى الى ظهور فن شوتس وفن باخ ومؤلفاتهما ، لأن نسبة نهوض موسيقى الكنيسة الالمانية الى الاتباع المباشرين للوتر زيف وبطلان واضح ·

وكتابات فالتر تكشف عن رؤيته النفاذة للصراع السياسى ومؤامرات بلاط الأمراء، ونفاق رجال الحاشية ومآربهم وكأنهمصنم يانوس ذو الوجهينوتطلعاتهم الى الغنائم والمنافع · ولما اقترب من الشيخوخة ، كان عالم الفروسية قد بدأ فى التدهور ، وقدر لفالتر أن يشـــهد سلطان البابوية يزداد فى عهد البابا العظيم اينوشـــنتى الثالث ، وانحدار الامبراطورية الجرمانية ، وجنوح الشـــعر الى التكلف ، أو اتجاهه الى موضـــوعات حياة القرية الأقل شـــأنا · وتدهور تأثير البـــلاط ، وبان ذلك فى المســـحة الريفيـــة الفظـــة التى طغت على الشـــعر ، فجلعته قريبا من المشـــاهد الفلاحى فى لوحات « بروجـل » وكافحت أغانى فالتر الأخيرة بحماس من أجل المثل الكبرى لشبابه ، وفى منتصـــف الطريق المؤدى الى التدهور ، لم يخضع الشاعر الكبير لأى وهم ، واكتشف فى مراجعاته الحكيمة للماضى قالبا جديدا من الشعر الغنائى ، ارتفع الى الذرى حتى الى ما هو أسمى من فنه ذاته · وفى أسلوبه الجديد هذا ، بجلاله ووقاره ودع الدنيا (مدام دنيا) Frau Welt ، بعد أن استمتع بخدمتها وأخلص لها ، فقد شعر الآن أنه أدرك سرها الحقيقى ··

خدعتنى ملاطفاتك

التى كانت ممتلئة بالحلاوة

أسعد الله التماسى يا أمرأة
الى الحانة ذاهب أنا الى الحانة

Es hat dein Kosen mich betrogeng
Es war so voller süssigkeit
Gott geb euch Fraue gute Nacht
Zur Herberg will ich nunmehr Fahr'n

بلغ الشعر الغنائى الدنيوى فى القرون الوسطى أعظم ازدهار له عند فالتر ، الذى لم يتخل عن مكانته كذروة للأدب الالمانى ، الا بعد أن ظهر جوته ٠ وبلغ أيضا شعر روما الغنائى قمته عند بترارك ، الذى نلمح فى روحه العالمية وحدة متوافقة بين شـدة الانفعال المســيحى والروح البطولية واكتمال الشــكل فى العصر القديم ، فأشعاره منفصلة عن ساعة مولدها لأنها تعبر عن الحياة نفسها، وما تقـــدمه من أوهام ، ولا وجود لمثل هذه المعــانى الكلية عند فالتر ، اذ كان العالم يستثيره فتنبعث الحان معبرة عن تنوع الحياة ، تضم كل المعانى وكافة ضروب الشــــعر ٠

***

« الشعر بلا موسيقى طاحون بلا ماء » ٠

قالها التروبادور فولكيه من مارسيليا ٠ ينبغى ان تستهل بهذا القول المأثور كل الدراسات التى تتناول تاريخ الشعر الغنائى فى القرون الوسطى ٠ فلقد رأينا كيف عاش الشعر والموسيقى فى اليونان القديمة متلازمين مترابطين سويا ، ولكن اتجاه التقاليد الغربية أشبه بخيط اريانا فى الاساطير اليونانية ، الذى يعيد الى نقطة البدء ٠ وعثر الفرسان بأيديهم الخشنة ودروعهم على هذا الخيط بعد ان ادركت أذانهم من خلال صخب المعركة سر نغمات العصور الواغلة فى القدم ٠ علينا الا ننسى انهم كانوا موسيقيين ، وأن أغانيهم الموســيقية الرائعة وما فيها من اصطحاب للآلات ، ليست قواعد البوليفونية الموسيقية المتنوعة التى ظهرت حوالى سنة ١٣٠٠ فحسب ٠ وقد انتشرت فى كل انحاء أوربا، بل كانت تلك الأغانى صاحبة الفضل فى مولد شعر عصر النهضة (الرينسانس) ٠

الفصل السابع

العصر القوطي

بزوغ القـــــوطية

انقضت قرون على العهد الذى اختار فيه الشعب التحدث بلغة روما • وخلال هذه القرون ، قامت المستعمرات الرومانية السابقة بخلق كيان خاص بها • واســـتمرت تتكلم اللاتينية ، وان كان هذا يرجع الى كونها لغة دينهم الجديد فحسب • وبدت لهم كنيستهم الرئيسيةالجديدة مشابهة فى غرابتها للاتينية الجنود الرومان والموظفين الرسميين • وترتب على امتزاج اللاتينية الدارجة لكتائب الجيش ، باللجهات القريبة القومية لشعوب الركن الجنوبى الغربى لاوروبا ظهور لغات «رومانسية » مختلفة • ومع أن التأثير الفرنسى على انجلترا كان شديداً ، الا ان الأجناس الجرمانية التى كانت أقل خضوعا بوجه عام للسيطرة الرومانية قد استطاعت استحداث لغات خاصة بها • وبمرور القرون ، خرجت الشعوب من الصراع العميق بين تراثها القومى وبين ميراثها الوطنى والمسيحية المشبعة بالمؤثرات الكلاسيكية القديمة بقلوب مشحونة بالبهجة ومشاعر جديدة ، حلت عقدة ألسنتها • هنا بدأ ذلك العصر الخلاق للأمم الفتية التى بثت الحياة فى لغة التروبادور والمينزنجر وشعراء الملاحم ودانتى • واختفت الروح المأسوية فى الشعر الجرمانى القديم • وظهر جيل فتى سعيد واثق بحاضره ومســـتقبله ، يشتهى نظرة أكثر تعاطفا مع الحياة • وبعد أن تحررت الألسن ، ازدادت خفة حركة الأصابع ، فاصبحت قادرة على تفتيت الكتل الضـــخمة الثقيلة فى الفن الرومانسك ، وزيادة ملامحه بروزا ، وبذلك ظهر الفن القوطى الذى أنبت الازهار من الحجر ، وارتفعت الى عنان السماء ، مثيرة للدوار ، وكأنها منعدمة الوزن •

يقال ان العصر القوطى ذروة العصور الوسطى ، ولكننا اذا درسنا روحه باخلاص ، وتأملنا المعالم الكبرى لحضارته ، فسندرك ان هذا العصر لم يمثل ارتقاء بالمعنى الصحيح على العصر السالف ، مثلما لا يعد العصر الذى جاء فى أعقابه أهون شأنا منه • نعم ان العصر القوطى ارتبط بالماضى بعدة خيوط ، ولكنه مع ذلك جاء بجديد • فلقد اتصف بجو تميز به وحده ، حتى وان استمرت آثار نشاطه الروحى والفنى تؤثر على العصور الآتية • ومن العبث القول بأن القديس توما الاكوينى والقديس فرانشـــيسكو والشـــاعر دانتى كانوا ذروة

النهاية للعصور الوسطى ، مع اعتبارهم فى نفس الوقت أول أبطال لعصر النهضة أو العصر الحديث · ويتساوى مع هذ البطلان الزعم بان بعض مفكرين وفنانين من هذا العصر ينتمون لعصر آخر ، بسبب مذاهبهم اللاهوتية أو الفلسفية أو الفنية الأكثر تمثيلا له، لقد كان الاتقياء وغير الاتقياء، ورجال الكنيسةوالهراطقة والأباطرة والبابوات والفرسان وأهل السياسة والشعراء والفلاسفة والفنانون مشبعين جميعا بشوق وتطلع واقتناع ، فيه عبير روح نضرة هى روح العصر القوطى ·

كان القرن الحادى عشر المهد الذى نشأت فيه حضارة الغرب ، وبعد اكتمال الفن الرومانسك ، ظهرت الفلسفة المدرسية (السكولائية) والشانسون دى جست والدراما الطقوسية والشعر البروفنسالى : شعر شمال فرنسا وايطاليا واسبانيا · وخلق الاسكندنافيون « بالادات » والانجلو سكسونيون « البيولف » والجرمان « النيبلونج » · وفى الوقت نفسه ، ازدهر الفن والأدب البيزنطى والعربى ، وأحدثا تأثيرا ملحوظا على تقدم الفكر فى الغرب ، وأخيرا ، فان هذا أيضا القرن الذى شهد الاتجاه المحدد المعالم للفن البوليفونى الجديد بعد تحديد معالمه ، فيما يعنى نمو الفن الموسيقى الغربى ·

ورث القرن الثانى عشر كل نفائس القرن السالف ، وحقق أكمل ازدهار لنهضة هذا القرن المرموقة فى الفن والأدب · أما القرن التالى فقد تميز بما حدث فيه من اعادة لاحياء الفكر القديم ، فكم تميز القرن الثالث عشر بجبروته فى القدرة على التجريد ، كما يتبين من استعارات « الرومانس » القصص ذات الرمز والحكمة وغيبيات وأساطير الاناء المقدس المحوطة بالأسرار (الجريل) والعروض الفلسفية للقديس بونافينتورا أو خلاصات الفلاسفة الجامعة (السوما) كتلك التى ألفها القديس توما الاكوينى ·

كان تقدم الجامعات من بين أهم العوامل التى وجهت الحياة الفكرية فى القرن الثالث عشر · ومع التسليم برجوع بداية الجامعات الى عصور أبكر ، الا أنها لم تتخذ كيانا محدد المعالم قبل بدء القرن الثالث عشر ·

لم يقتصر دور الجامعة فى العصر الوسيط على الحفاظ على المعارف ، ونشرها ، وتقدمها · فلقد قامت بدور هام فى المسائل العامة ، واحتضنت نظاما فكريا ثيوقراطيا حقا (لتعزيز فكرة الحكم الالهى) · ومع الاعتراف بشدة مراس الكليات اللاهوتية ، وسيطرتها على الجامعات ، الا أن كليات الفنون والقانون والطب قد مثلت ما حدث من تقدم خارج عالم الكنيسة · فكانت كلية الفنون هى التالية لكلية اللاهوت بسلطانها الشامل · ويتألف منهجها من الفنون الثلاثة الحرة (النحو والمنطق والبلاغة) ومن الفنون العملية الأربعة : الحساب

والموسيقى والهندسة والفلك • وبعدها كلية الحقوق التى سخط عليها البابا لميلها لدراسة القانون الرومانى ، ثم كلية الطب التى نهضت فى وقت متأخر نوعا ، وان كانت مونبلييه قد زهت بكلية من هذا النوع منذ عهد باكر • أما العلوم التى تدرس فى عصرنا عادة فى احدى الكليات المتخصصة ، فكانت مندمجة فى العلوم الفلسفية ، ومازال هذا النظام متبعا فى الكثير من الكليات الحديثة •

وترتب على اعادة اكتشاف ارسطو فرض الهيمنة الروحية للفلسفة اليونانية والعلوم البحتة حتى على أسمى سلطان روحانى فى العصر ، وفى النصف الثانى من القرن الثالث عشر ، انتصرت هذه الفلسفة بعد نصف قرن من الأخذ والرد وحررت هذه الخطوة الهامة الفكر الوسيط من المجادلات العقيمة ، وحولته تجاه التأمل العميق لنظام العالم ، كما يدركه العقل ، وحدث اختمار عقلى لن نستطيع قياس درجته لأن محاكم التفتيش التى زاد تهديدها حالت دون تداول الكثير من الافكار والتجارب المعاصرة ، واشترك المعماريون والنحاتون والمصورون مع الفلاسفة والشعراء والموسيقيين فى تشييد صرح لعبقرية العصر ، وأفضل أثر معروف مازال محاطا بالتقدير فى عصرنا هو الكاتدرائية القوطية ، وان كانت « خلاصات » الفلاسفة « والكوميديا الالهية » والموتيتات البوليفونية الكبرى ، كلها « كاتدرائيات » فى عالمها الخاص بها ، وسوف تتصف صورتنا عن القوطية بلا شك بالنقص لو استبعدنا هذه الآثار الأخرى • اذ كانت هناك موسيقى فى الكنائس والبيوت والجامعات ، كما كانت الفنون والآداب تمارس وتحظى بالتقدير فى شتى الانحاء • والجو نفسه هو الذى أبدع العمارة القوطية والموسيقى البوليفونية • كان كل ما اخرجته الموسيقى الغربية حتى القرن الثانى عشر — من فن رقيق للتروبادور البروفنساليين وتراتيل وقورة للكنيسة وأول تجارب للبوليفونية — فى حاجة الى نظام وتركيز منسق • وحقق العصر القوطى ذلك مثلما دخلت فيه الموسيقى مرحلة هامة من وجودها •

انتهى الآن اشعاع الفنين الجريجوريانى والبروفنسالى فى صورتيهما المتناثرة التى اتخذت شكل أنواع قومية مختلفة • وفيما بعد ذلك من تناوب بين الأنواع المختلفة كان النجاح عادة فى الحصول على الزعامة لعدة قرون من نصيب النوع الذى مثل منطقة جغرافية كاملة بغض النظر عن الناحية القومية • فمن نهاية القرن الثانى عشر حتى بداية القرن الخامس عشر ، انتقلت زعامة الموسيقى الى البقعة المحيطة « بجزيرة فرنسا »(*) Ile de France فى بكارديا وشمبانيا ،

(*) من أقدم مقاطعات فرنسا وهى الاقليم الذى تتوسطه باريس وسميت كذلك ابتداء من القرن الرابع عشر ، لتشابه شكلها — على ما يبدو — مع شكل الجزيرة وسط أنهار السين والمارن والأورك والأسن والاين والواز (المراجع) •

والتى احدثت تاثيرا ساحقا على موسيقى باقى العالم الغربى ، هذه هى البلد التى « ابتدعت » الموسيقى المتعددة الخطوط اللحنية ، وحددت هذه الخطوة البعيدة الأهمية فى التقدم للموسيقى الاتجاه الذى تتخذه مستقبلا ٠ فمن الآن فصاعدا ستصبح البوليفونية مرادفة لموسيقى الحضارة ٠

يؤلف تاريخ الموسيقى المتعددة الخطوط اللحنية من القرن التاسع الى القرن الرابع عشر فصلا فريدا فى كل تاريخ الحضارة الغربية أسفر عن ظهور حاجة ملحة الى احداث توافق بين عناصر وقوى غير متجانسة ، وكثيرا ما بدت متضاربة ، وتسخيرها لخدمة عقيدة جامعة ٠ هنا فن جديد بحذافيره يمثل تمثيلا كاملا اتجاه التقدم مستقبلا ، ومع ان أسسه العلمية والعقائدية قد اعتمدت على مصادر قديمة ، الا ان سبل تعبيره ، كانت مستحدثه ، وان كان ما حدد اتجاهها العلمى والعقائدى اتجاهات ومذاهب من الماضى ٠ وعلى الرغم من اعتراف البحث الحديث فى تاريخ الفنون والآداب بعظم أهمية الحياة الفكرية وتاثيرها على الفن الوسيط ، واستفادته بنتائج هذه الاتجاهات فى استخلاص قواعد جديدة ونظرات عن الفن والآداب فى ذلك العصر ، الا اننا فى مجال الموسيقى ما زلنا على مشارف هذه التفسيرات ، والحق ان اعادة استخلاص صوت الموسيقى الوسيطة وفهمها تدور على محور من عقبات كاداء لا يدركها العلماء الدارسون فى هذه الميادين المتقاربة الأخرى ٠

أصـــل البوليفونية

مازال أصل الموسيقى الأوروبية المتعددة الأصوات غارقا فى بحر من الافتراضات والتكهنات ٠ ويتبين مما نشره مختلف الانثروبولوجيين ودارسى الموسيقولوجيا المقارنة أن الشعوب البدائية التى لم تمسها الحضارة تشارك فى العزف والغناء من أصوات لحنية فى سطور لحنية متوازية ، أو أصوات فى سطر لحنى واحد فوق « باص متصل » تؤديه آلة من ذوات القرب ٠ ومن هنا عكست الموسيقولوجيا الحديثة السؤال واتجهت الآن الى التساؤل عما جعل هذه الممارسات التى ترجع الى أمد بعيد لا تنتقل من الشعوب البدائية الينا فى مراحل متعاقبة متواصلة ، لأنه من الواضح أن « أورجانوم » هوكبالد أول قالب معروف للموسيقى ذات الأسطر اللحنية المتعددة ٠ فهو معروف فى القرن العاشر وكانت ممارسته على نطاق واسع ، وينبغى اعتباره قالبا موسيقيا متقدما ومقفلا ٠ وبذلك لا يمثل بداية البوليفونية ٠ وانه لمعلومة هامة ان يصف والتر أودينجتون(*)

(*) من اعظم أصحاب النظريات فى القرون الوسطى ٠

الاشكال القديمة للاورجانوم ذى السطرين اللحنين من النوع العتيق جدا genus antiquissimum كما أن جيرالد كامبرينسس قد تحدث عن البوليفونية فى الغناء وموسيقى الآلات بكلمات دالة على رجوعها الى عصر قديم • والكاتبان بريطانيان عاشا فى بلد بعيد عن التأثيرات المسيحية والجريجوريانية المباشرة ونعرف ان أقدم أمثلة نامية معروفة لنا عن الموسيقى المتعددة الأصوات قد ظهرت أصلا فى بريطانيا •

اعتمدت موسيقى الكنيسة المسيحية فى بدايتها على « المونوفونية » ، أى على سطر موسيقى مفرد ، وأسفر ذلك عن ظهور نظرة للموسيقى لا تعرف غير النغمات المتعاقبة لا المتشابكة • وترتب على الاعتراف بوجود جمال وخصائص تعبيرية فى النغمات المختلفة التى تصدر فى نفس الوقت فتظهر منظمة فى أشكال رأسية وكذلك أفقية ظهور تصور للموسيقى اختلف اختلافا أساسيا عن كل شىء فى تاريخها السالف • هنا يثار تساؤل عما اذا كانت الموسيقى البولفيونية جاءت كصورة متطورة عن مرحلة سابقة من الموسيقى المونوفونية ، أم أن علينا اعتبار النوعين : المونوفونية والبوليفونية كظاهرتين متجاورتين • واذا اعتمدنا عند تناولنا لموسيقى العصر الوسيط على الأصول الحديثة للبناء الموسيقى ، فسوف نكتشف تعارضا بين الوثائق الملموسة والنظرة التطورية التى يعتز بها أنصار خضوع الكتابة التاريخية للنظريات البيولوجية •

يستدل من عدم امكان تفسير موسيقى العصور الوسطى اعتمادا على احساسنا الموسيقى الحاضر ، ووسائلنا الموسيقية الميسورة لنا حاليا على عدم معرفة القرون الوسطى لنفس مفهوم الموسيقى كما نتصورها هذه الايام (أى كشىء متوازن تجتمع فيه عناصر ميلودية وايقاعية وهارمونية) ، بينما تبدو نفس هذه الوسائل قادرة على تحقيق نتائج حسنة عند تطبيقها على الموسيقى التى بدأت فى القرن السادس عشر ، والتى تبدو شيئا متوافقا مع الفطرة والطبيعة • ومن الحق ان أى بحث وثيق سوف يقنعنا بأن ما نبحثه هو ظاهرة متعارضة على طول الخط مع تصورنا ، بمعنى أن ما هناك لم يكن توازنا يتحقق بين المكونات المختلفة ، ولكنه شىء يسوده عنصر أو آخر ، ومن هنا جاء قبل نهاية القرون الوسطى •

رأينا كيف بدت « الأناشيد الجريجوريانية البسيطة » غريبة فى نظر الجميع عدا البلد الذى نشأت فيه • ففى شمال الألب ، ظلت تبدو غريبة رغم طول ممارستها ، فكانت تفرض تارة على الشعب ، وتنبع تارة أخرى من رغبة صادقة فى الالمام بطقوس الكنيسة ، ومرجع هذا العداء العام لم يكن أسبابا لاهوتية أو فلسفية ، بل رد فعل موسيقى فطرى لشعوب الشمال ضد أسلوب غير مألوف

جاءهم من الشرق ، وواجه ابناء ما وراء الالب والشـمال الغربى ، بسذاجتهم وتشككهم وبعدهم عن أى مؤثرات حضارية أجنبية ، المهمة الكبرى الخاصـة باستيعاب أسلوب طقوسى جديد معتمدين على اذواقهم الموسيقية الفطرية ؛ ولكنها مستقلة أصيلة ، فى الحصول على لغة موسيقية تشبع حاجاتهم الجديدة بصورة أفضل • ولو اتيح لحضارة هذه الشـعوب اتباع طريقها الطبيعى ، لكان من المحتمل ان الملامح الوطنية تكشف عن نفسها فى صورة أوضح وهى الملامح التى ندرسها الآن من خلال تناولهم للفن الجريجوريانى ، كما حدث فى الأدب الذى كان أكثر نجاحا فى صموده ضد التأثير والقيود الأجنبية • .ولكن القيود التى فرضتها الكنيسة على الموسيقى كانت شديدة الوطأة لمساسها بصميم الشعائر والطقوس ، فلم تقبل الكنيسة سوى الموسيقى المرتبطة بشعائر العبادة وحدها ، ولم تعترف بأى موسيقى غيرها • واذا كانت الكنيسة فى ايطاليا ـ حيث كانت الجريجوريانية أكثر قربا من أرواح الناس ـ قد عجزت عن اسـتبعاد تدخـل العناصر الدنيوية فى موسيقاها ، فانها قد واجهت صراعا أمر فى بلدان الشمال ، التى شعرت بغرابة الشعائر ، وخاصة بغرابة موسيقاها •

من هذا يتضح كيف شغل أكبر جانب من العصور الوسطى بهذا التضارب الكامن فى الاذواق حول تشكيل المادة الموسيقية القائمة واعادة تشكيلها ، وهى التى نتجت عنها البوليفونية فى تحـولها الحثيث من فكرة اللحن (الميلودى) كأهم عنصر موسيقى الى تنظيم الايقاع ، وهذه ظاهرة فريدة من النفائس الفذة لحضارة الغرب • وبذور البوليفونية موجودة فى الغرب ، بيد أنها لم تسـتطع العثور على تعبير فنى عنها بسبب الصراع بين مخلفات الماضى فى الموسيقى •• علينا اذن ارجاع تقدم البوليفونية الى مؤثرات سيكلوجية وعنصرية ظاهرة فى الموسيقى الشعبية لحضارتى الشمال والشمال الغربى • وانتهى الأمر بقيام العلم الموسيقى الوسيط والفلسفة الوسيطة بالتوفيق بين هذه الحضارة الشمالية فى موسيقاها القومية وبين المذاهب الموسيقية للعصر الكلاسيكى القديم وممارسة الفن الجريجوريانى • فلم تكن المعارضة بقادرة على الاسـتمرار فى مواجهة اصرار الكنيسة على المحافظة على موسيقى شعائرها ، ونوعها •

يلتقى الدارس الحديث بالبوليفونية فى اللحظة التى تحقق فيها هذا التوفيق بصورة جزئية • وليس من اليسور الاهتداء الى ما هو أكثر من الدليل العابر عن أصل البوليفونية ، لأننا نفتقر الى وثائق ، من جراء عدم تدوين هذه الموسيقى• ولقد عجزت الموسيقى الوطنية عن المحافظة على ذاتها ، فى حالتها الأصـلية ، بالنظر الى شدة تأثير موسيقى الكنيسة • فلم يستطع أولئك الذين كانوا ينشدون الأناشيد الجريجوريانية ـ وعلينا الا ننسى قيام جموع المصلين بهذه المهمة فى

العهود الاولى – منع أنفسهم من خلط بعض الالحان التى يعشقونها بالأناشيد التى كانوا يترنمون بها فى الكنيسة ، ان هذا يفسر أيضا الطابع الجريجوريانى للاغانى الفولكلورية عند الكثير من البلدان ، التى لا يتوافر بينها شيء مشترك · فكثيرا ما تكشف الأغانى الفولكلورية من فنلندية وكندية ومجرية واسكتلندية عن وجود لمحات مميزة فى ألحانها ، تجعلها تبدو وكأنها متشابهة · ولولا اختلاف الايقاع وعروض الشعر والصرف والنبرات فى مختلف اللغات لتعذر علينا التفرقة بين أغنية فولكلورية واخرى من تلك البلاد ·

تمسكت الكنيسة بأناشيدها ، ومن ثم تحتم عدم المساس بالالحان الجريجوريانية · وفى حالة اباحة وجود أى أسطر لحنية أخرى فى الموسيقى كان لا يسمح بها الا كشيء « اضافى » بالنسبة للالحان المقدمة الأصلية · واضطرت الحوافز البوليفونية الأصلية عند شعوب الشمال الى الرضوخ على مضض ، وقامت بالتكيف مع الفن الموسيقى الذى فرض عليها ، ومع هذا فقد افلتت موسيقى الآلات المرتجلة للمنستريل من تبعيتها للكنيسة ، ولذا احتفظ الأدباتية والمنستريل والآلاتية بقدر كبير من أصالة طابع موسيقاهم · وتشهد اقدم وثائق موسيقى الآلات الشعبية بشيوع مبدأ تقسيم الموسيقى الى مقامات كبيرة وصغيرة عند هؤلاء الموسيقيين البسطاء · وتعد هذه الحقيقة استثناء فى الفن الموسيقى للعصر · فلقد اعترض العلم الموسيقى الوسيط على هذه المقامات ، واستخف بها ، ووضع فى مقابلها نظريات القدامى · ولم يرضخ الموسيقيون وأصحاب النظريات من أهل العلم للسليقة الطبيعية للموسيقيين الا بعد مرور عدة قرون ، أى القرن السادس عشر ، عندما وضعوا قواعد للممارسات الشائعة القديمة قدم حضارة أولئك العلماء ·

اشكال البوليفونية الباكرة ، وأساليبها

دفع تقدم الحياة الموسيقية فى ويلز وشمال انجلترا كثيرين من المؤلفين الى الاعتقاد بان هذه البقاع كانت أول من عرف الموسيقى البوليفونية · واعتمدوا فى ذلك بوجه خاص على كتابات جيرالدوس كامبرنسيس (١١٤٧ ـ ١٢٢٥) وبالأخص كتابه Descriptio Cambriae ، حيث ذكر فى معرض حديثه عن موسيقى ويلز ان الاهالى كانوا لا يغنون لحنا واحدا ، كما تفعل الشعوب الأخرى ، ولكنهم كانوا يغنون أسطرا لحنية مختلفة ، ولذا كان المرء يستمع فى ويلز الى الحان مختلفة بقدر عدد المغنين الحاضرين · وينبغى تفسير هذه الملاحظة على أنها اشارة الى غناء « دورات الكانون » canonic rounds المعروفة بأنها من الاشكال القديمة للموسيقى الشعبية ، وفيها يتوالى دخول المغنين بنفس اللحن

ذاته واحدا تلو الآخر بمجرد انتهاء السابق عليه · وان ظهور « السامر كانون » الشهير بعد بحث جيرالدوس بنصف قرن تقريبا لدليل كاف على صـــحة هذه النظرية · وشاعت شمال نهر الهمبر وعلى طول شـــواطىء يوركشاير طريقة مماثلة ، ولكنها اقتصرت هنا على سطرين لحنين · واعتقد جيرالدوس بأنها لم تكن مظهرا من مظاهر الفن ، بل نتيجة احدى العادات ، فكانت ممارستها طبيعية ومألوفة الى حد اشـــتراك الاطفال بالغناء بنفس الطـريقة ، الى درجة أن بدا الاستماع الى اغنية مفردة يغنيها صوت واحد أمرا غير مألوف · واشـــاع جيرالدوس الاعتقاد برد أصل هذه الممارسة الى الدانيمركيين · وهو افتراض غدا محتمل التصديق بعد اكتشاف أساليب بوليفونية شعبية قديمة فى ايسلندة · ومن الجدير بالذكر أن يكون هناك تماثل بين الـ twie söngvar الايسلندية كما وصفها فون هورنبوستل فى الجزء الثانى من Deutsche Island forschung مع الـ gymel الأغنية مزدوجة الخط اللحنى من ناحية اسميها وطبيعتها ولقد اشار الى وجود البوليفونية فى انجلترا حتى أقدم الكتاب · اذ وصـــف الهارمونية كل من الأسقف الانجلو سكسونى «الدهيلم» من نهاية القرن السابع ، ويوهان سكوت اريجنا (القرن التاسع) بأنها نغمات متآنية (تحدث فى آن واحد) · وأخيرا فان أول وثائق موسيقية فعلية لغناء أكثر من خط لحنى واحد قد جاءت أيضا من انجلترا ·

أن اقدم وثائق الموسيقى المتعددة السطور اللحنية ، وهى الأمثلة الموسيقية المتضمنة فى نص مبحث Musica Enchiriadis المكتوب فى النصف الثانى من القرن التاسع ، وتدعى ، الاورجانوم » (أغنية موسيقية وقورة أو عمل موسيقى أو diaphonia Cantilena ، الأغنية ذات الصوتين ») · ويتألف الاورجانوم من لحن طقوسى معين ، تحته سطر لحنى يتبع الأصل نغمةنغمة علىمسافةالرابعة ثمة تفسير آخر ـ يقبل الاحتمال أيضا ـ ويربط بين الأســـم والأرغن ، ويدعم الفكرة بالقول بان السطر اللحنى الثانى لم يكن يغنى ، ولكنه كان من اختصاص الأرغن ·

اقـــدم مخطوطة « للاورجانا »، واكثر هذه المخطـــوطات طـــرافة هى Winehester Troper ، وجاءت من انجلترا ، وترجع الى النصف الأول من القرن الحادى عشر · وتحتوى بالاضافة الى العديد من « السيكونسات » و « التروبات » وأغانى القداس ، على حوالى المائة والخمسين « أورجانا » من سطرين لحنيين · ولما كانت هذه الأمثلة الباكرة من الموسيقى المتعددة الســطور اللحنية تتألف فى الأغلب من اغانى طقوســية كان يؤديها عادة منشـــد منفرد لذا يتحتم افتراض وجود ارتباط وثيق بين الموسيقى المتعددة السطور اللحنية

والتروبة : الفن المعتمد على صوت مفرد · وهكذا يرتد الخيط مرة أخرى الى اقليم البروفنسال والى أسقفية القديس مارسيال الكبرى فى ليموج بخاصة ·· وتكشف الاورجانا الانجليزية الباكرة عن وجود علامات لا تدع مجالا للشك فى التأثر بليموج ، كما اعتمدت أيضا النماذج المتأخرة من البوليفونية الانجليزية على الممارسة الموسيقية لمدرسة نوتردام فى باريس · أن هذه الحقائق تدحض ادعاء « اختراع » الانجليز للبوليفونية : الرأى الذى أملته عواطف بعض الكتاب · لقد كان التفاعل الحضارى بين الجزر البريطانية والقارة الأوروبية نشطا نابضا ، وكان الاقطاعيون النورمانديون يملكون اقطاعيات فى كلا البلدين ، واعتاد الطلاب الانجليز زيارة باريس ، وشغل انجليز عديدون مراكز هامة فى فرنسا ، فكان بينهم جملة أساتذة وأصحاب وظائف دينية كبرى فى الكنيسة · ويستحيل استبعاد هؤلاء من التاريخ الفكرى لفرنسا · وكانت التجارب الموسيقية فى أوروبا مازالت بطيئة مبهمة عندما كانت انجلترا تملك بالفعل موسيقى كنسية بوليفونية ناهضة تمارس على نطاق واسع ، وبين وولدريدج وهاندشين كيف تعددت جوانب هذا الفن ومدى ثرائه فى أواخر القرون الوسطى ، ولكن البوليفونية الانجليزية فى القرون الوسطى قد تأثرت دائما بالفن الفرنسى ، ولم تحدث هى ذاتها أى تأثير يذكر على الفن الأوروبى قبل القرن الخامس عشر · وكان المركز الأساسى لفن « الاورجانا » هو وسط فرنسا ، وكل ما يستطاع استدلاله من قيام الموسيقيين الانجليز بتكييف أنفسهم مع الفن الجديد للبوليفونية هو صحة النظرية القائلة بان ارتقاء البوليفونية قد جاء نتيجة للصراع بين الفن الجريجوريانى والموسيقى الوطنية ، لأن الجزر البريطانية كانت أقل تعرضا للتأثير الجريجوريانى من جاراتها فى القارة الاوروبية ·

نظرا لعدم وجود وثائق موسيقية للتاريخ الباكر لشعوب الشمال ، يتحتم الاعتماد على التخمين والاستنتاج فى معرفتنا للامثلة الاقدم من الحضارة الموسيقية التى اختص بها شمال أوروبا وحده ، والاورجانا التى طالما تعرضت للسخرية ، فلم « يخلق » هوكبالد الاورجانوم بالتأملات النظرية ، والأصح هو قيامه بصياغة احدى الممارسات العريقة فى نظام منهجى ، وهو اجراء له ما يماثله فى الفنون الأخرى · وفى هذا المجال تصارع ولع الشمال بالحركة مع التعلق الكلاسيكى بالبراح ، واشتدت حيوية هذا الصراع فى فرنسا ، حيث التقى عالما الحضارة ، وعندما أسفرت المصالحة بين الشمال والكلاسيكية عن ظهور الطراز القوطى آخر الأمر ، وهو أسلوب تأثر فى أغلبه بتصور أهل الشمال ، بزغ أيضا أسلوب مماثل فى الموسيقى يصح تسميته بالقوطى الباكر ، لأنه عكس نفس الخصائص التى عكستها المبدعات الأخرى للالمعية الانسانية · وعلى هذا لم يبق غير الربط بين هذه البولفيونية الشعبية والموسيقى الطقوسية كى يتحقق التحول الى شكل من أشكال الفن ، وحدث هذا الربط فى « التروبة » ·

التعريف المعتاد للاورجانوم هين بسيط ، ففيه اللحن الأصلى أو المتاح « الكانتوس فيرموس » (الأغنية ، أو اللحن الثابت) وهو فى العادة لحن من الأغنية البسيطة يصـــاحبه لحن آخر ، يوازى اللحن الثابت على مســـافة « الرابعة » ، ـ أو تبعا لما ذكره جويدو ـ على مسافة الخامسة أيضا ٠ على أن هذا التعريف لا يعد وافيا ، كما أنه لا يبين الأهمية الكبرى لما يحدث ٠ فعند إضافة لحن ثان للاغنية المعتادة ، يتقيد انطلاق هذه الأغنية ، وتكتسب النغمات المفردة العديمة الأهمية بذلك مكانة خاصة فى أى لحن ذى طابع شرقى ـ حيث لا تزيد عن جزء لا يكاد يذكر فى « جريان اللحن » ـ فعندما تعزل هذه النغمات المفردة عن النغمات المتعاقبة التى يتألف منها اللحن ، فانها « تتحول الى طاقة رأسية » ، اذ تغدو جزءا من مركب النغم الذى أحدثه رنين نغمين فى نفس الوقت٠ ويتخذ مركب النغم الصدارة ، ويزيح المظهر الميلودى للموسيقى الى الوراء ، أى ينتزع من « الكانتوس فيرموس » طابعه الميلودى البحت ـ وهو الخاصة التى سادت طيلة القرون الوسطى ـ ويتحول الى ما يدل عليه اسمه بالضبط : « أغنية صارمة أو ثابتة» ، وهكذا تحولت هذه الالحان الجريجوريانية ـ التى عملت كانتوس فيرموس ، وبدت فى نظر عصر شارلمان وآله روحانية بحتة ، وتعبيرا علويا من الفن ، تحولت الى أساس شيدت فوقه عبقرية شمال غرب أوروبا عالما موسيقيا جديدا يمثل حضارة الغرب مثلما كان اللحن المفرد ممثلا للشرق ٠

ومع هذا فلم يكن من المستطاع استبعاد العنصر اللحنى بنغماته الأفقية من الممارسة البوليفونية الناهضـــة ، لأن عراقته تمتد الى عدة قرون ٠ وبعد أن تصارعت معه العقلية الغربية ، واخضعته لذوقها اتجهت الى اكتشاف امكاناته فى نطاق اطار الفن الموسيقى الجديد ٠ هنا نلاحظ حدوث تحول ملحوظ فى الفكر الموسيقى ٠ فبالرغم من اعتماده على « الكانتوس فيرموس » الذى احتفظ بطابعه الثابت ، فقد ازداد اتجاه سطر « الاورجانوم » الى اتخاذ مظهر ميلودى مستقل وبذلك دخلت البوليفونية مرحلة جديدة من تقدمها ، كان لها نتائج بعيدة الأثر ٠ وافسح التقدم المطرد الذى تتعاقب فيه النغمات المفردة ـ والذى أسفر عن ظهور حركة مماثلة : نوتة موسيقية فى سطر الكانتوس فيرموس مقابل نوتة موسيقية فى السطر الآخر الذى يعرف بالسطر اللحنى المنظم ـ افســـح المجال أمام علاقة متحركة أكثر تنوعا بين السطرين اللحنيين ٠ والخطوة الهامة الأخرى هى نقل اللحن الثابت من الموضع الأعلى الى الموضع الأســـفل فازداد اتجاه هذا ، أى الكانتوس فيرموس نحو الاستطالة ، بينما اتجه السطر الأعلى الى غزل نغمات متحركة فوق السطر المستطيل ٠ وفى « أورجانات » أواخر القرن الحادى عشر ، تحقق التباين بين السطر الأعلى الفياض بالحيوية والكانتوس فيرموس البطىء

الحركة ، فى أسمى صورة منطقية • وحوالى سنة ١١٠٠ ، وضع جون كوتون القاعدة الآتية : « اذا اتجه السطر الأساسى للصعود ، يتحتم اتجاه السطر اللحنى المصاحب الى الهبوط ، والعكس بالعكس » • لأول مرة ، بينت هذه الجملة باشارتها الى الحركة العكسية الاضطرارية أهم مبدأ فى البناء الموسيقى . وهو قيادة الصوتين أو كتابة الموسيقى فى أسطر لحنية متعارضة • ومنذ ذلك الحين أصبح الاورجانوم ذو السطرين اللحنين بعد تقدمه يدعى باسم الديسكانتوس أو « الديشان » بمعنى اللحن المعاكس أو المعارض • وذكرت قوانينه فى بحث يسمى Discantus Vulgaris Postio نشر فى الجزء الأول من مجموعة كوسماكر • وحدد مؤلف هذا البحث ـ الذى كتب حوالى منتصف القرن الثانى عشر ـ قواعد تاليف السطر اللحنى المستقل الذى اتخذ اسم « الديسكانتس » واردف قائلا : « احفظ هذه القواعد عن ظهر قلب ، وطبقها ، حتى تتسنى لك الاحاطة بكل فن (الديسكانتس) » •

معنى هذا بالطبع استمرار اعتماد البوليفونية على الارتجال ، ولكنه ارتجال يتبع قواعد منطقية • ففى هذه المؤلفات ذات السطرين اللحنيين ، نرى لحنين مرتبطين بعضهما ببعض برباط وثيق محكم ، فهما يسيران فى حركة متوازية ، ويقطع كل منهما الآخر ، ثم يتابعان مرة اخرى حركتيهما فى اتجاه مائل • ويصبح نفس الوصف عن الحليات الخيطية المعاصرة مثل نسيج العنكبوت • ولكن الغريب هو اننا رغم رضانا واعجابنا بالتلاعب الخيالى فى الاشكال المترتبة على التواء الخطوط فى الحليات القوطية ، فاننا قد اعتدنا وصف الظواهر الموسيقية المناظرة بأنها محاولات فجة فى التاليف الموسيقى ، وكان نفس الحافز الخلاق الذى تحمس له مبدع الحليات التى ترى فى فن العمارة القوطية هو الذى حث على تطوير السطور الموسيقية فى نطاق الاطار المحدد لحيز النغم ، وعلى تقاطعهما وخلودها الى السكينة فى القفلة عند آخر مراحلها • اذ تمثل هاتان الحالتان الذوق الموسيقى المستطاع الأوحد للعصر ، ومن غير المناسب اتهام مؤلف البوليفونية القوطية بالافتقار الى أى احساس بالرخامة ، أو شفافية النغم ، لأن هذه المعايير لم تكن معروفة ضمن جماليات العصر •

كان دير سان مارسيال العظيم فى ليموج أهم مركز لتاليف الاورجانوم •• ولا غرابة فى ذلك ، اذا ذكرنا انه كان أهم مراكز الحضارة فى عصره • وانتشرت هذه المرحلة من الفن البوليفونى ، لا فى انجلترا وحدها ، بل وفى اسبانيا أيضا كما يتبين من الاورجانات العشرين من المخطوط الأوحد Codex calixtinus التى كتبت للكنيسة Santiago de Composetela وهو من أشهر الأماكن التى يهرع الحجاج اليها فى غرب أوروبا المسيحية •

فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر ، تغير الأسلوب تغيرا واضحا فى كل فروع الفن • فحلت « الرومانس » أو القصة الشعرية بأبياتها المزدوجة وقوافيها ، محل الشعر الاستروفى ، واستحدثت بذلك شكلا جديدا • بزغ الشعر الجديد ـ كالفن القوطى المعاصر ـ من فرنسا عن المقاطعة البريطانية الخاضعة لحكم الفرنسيين ، وتشبع هذا الأدب بعشق رواية الحواديت • ففيه تنطلق حركة ذاتية من الاحداث المتوالية ، بسرعة بالغة ، وزاد السرد طلاقة وخفة ، وبدت الاحداث وكانها تحرص على اتباع خط مستقيم صاعد • فهى تسير فى خطوط متوازية لفترة ما ، ثم تفترق ، ثم تتقاطع ، وكان كل هذا حدث بمحض الصدفة • وتتوالى أحداث الرواية فى تعاقب سريع ، وكأنها صور تتابع من لفة فيلم سينمائى •• وتحول الأسلوب الملحوظ فى الاتجاه الفنى من الرومانسك الى القوطى ، وفى التغير من القوالب الثقيلة الضخمة الى قوالب الأدب التى تتفاعل فيها القوى فى حركة نابضة بالحياة • كل ذلك التحول ظاهر بوضوح فى هذا الأدب وقد تغير فى نهاية العصر القوطى الى « الفرتيتوزية » العابثة الأقرب الى القبح مثلما حدث فى الفنون الأخرى • واختلاف النظرة واضح أيضا فى أسلوب العرض فبخلاف الشعر الملحمى القديم الذى كان يميل الى عرض اجزاء كبيرة من الرواية فى مشاهد « بطولية » قائمة بذاتها ، تنتقل « الرومانس » القوطية من واقعة لأخرى • فلا وجود للوحات الشاعرية الرمزية الكبرى للشعراء الكلاسيكيين •• ومما يصادفنا هو أوصاف واقعية للأحداث فى تعاقب صاعد • ويتغير المكان بلا انقطاع بدلا من وحدته • ومن السمات القوطية المميزة تكرار الاستهلال • ويضاف الى كل ذلك شدة الاهتمام بادق التفاصيل •فحيثما اتجهنا بأبصارنا سنرى ميلا الى الحركة النابضة بالحياة ، لأن المبدأ الموحد للعمارة القوطية هو بلوغ أكبر قدر من التحليق فى حركة العمارة • وتلعب الصورة الساكنة للفضاء دورا ثانويا • والمبدأ ذاته واضح فى الموسيقى القوطية وتعبر عنه الحركة الايقاعية لسطورها اللحنية المستقلة •

فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر ، توقف تاليف « الاورجانا » • ولاحظ جاكوبوس من ليبج فى سفره الهام : «نظرات موسيقية» Speculum Musicae اقتصار المحدثين فى نهاية القرن الثالث عشر «على الموتيت والكانتيلينا» • ويتوافق ظهور « الموتيت » مع تحرر الكنائس الكاتدرائية من قواعدها الديرية واتبعتها الموسيقى ، وبذلك ارتبطت البوليفونية فى تقدمها بما يدعى « بالكنيسة الدنيوية » ••

يتبين ازدياد استقلال الأصوات المتعددة فى السطور اللحنية المختلفة من غلبة امتداد اقسام الاورجانا Clausulae مما أدى الى استعمال نص جديد يختلف

فى السطر العلوى · هنا اعيد احياء القاعدة القديمة « للتروب » · فبينما يعهد للسطر الخامس « بالتنور » بكلمات الطقوس الـ mot وتقوم الموسيقى بدور الكانتوس فيرموس ، تكرر السطور الكونترابنطية هذه النغمات فى صيغ أخرى · وسرعان ما برز دور شطور التروب المصاحبة ، وبذلك فرضت احداث تغيير فى « الكانتوس فيرموس » الجريجوريانى · ثمة صعوبات تحيط باشتقاق الموتيت وتعريفه · فى البداية كان اسمه motetus يدل على السطر الكونترابنطى الذى يعلو السطر السفلى أو يسير فى حركة مضادة له ، متابعاً للكلمات (و tenor من الفعل اللاتينى teneo بمعنى يستمر) وسمى السطر الثالث بالـ triplum ومنه اشتق مصطلحنا الحديث treble (فى الانجليزية والامريكية) بمعنى السطر اللحنى الأعلى ، وفيما بعد أصبح الأسم ينطبق على المؤلف بأكمله ، والموتيت من أصل طقوسى ـ كالسكونسة ـ اثر منذ عهد باكر بالمثل على تقدم الفن الموسيقى ، ولكن الموتيت ما لبث ان شق طريقه الى عالم الفن الدنيوى · وهناك ارتبط بفن التروبادور ، واشترك فى الالحان الشعبية فى تكوينها البوليفونى ، واسفر ذلك عن ظهور فن دنيوى بوليفونى معبر ، فذ فى فيض حيويته ·

واستحدثت المدرسة الموسيقية للكنيسة القوطية الباكرة فى شمال فرنسا أول تنظيم للبوليفونية الكونترابنطية ، وتركزت حول كاتدرائية العذراء مريم Beatae Mariae Virginis (نوتردام فيما بعد) فى باريس · وعاصر ازدهار هذه المدرسة انشاء الكاتدرائيات الجديدة · ووصف انجليزى مجهول طبيعة الفن البوليفونى ، وطريقة ممارسته فى بحث ذى قيمة كبرى ويبدو أن هذا الانجليزى درس فى باريس ، فى نهاية القرن الثالث عشر · وسماه أول ناشر حديث له باسم انونيموس (المجهول الرابع) ، ونحن مدينون بالفضل لما كتبه هذا العالم بما نعرفه عن ماهية زعماء مدرسة نوتردام · والسيد المعلم (ماجيستر) ليونينوس (ليونان) ـ وفقا لما ذكره الراوى الانجليزى ـ هو اول هؤلاء الزعماء ، والف هذا الموسيقى القديم الذى نشط فى القرن الثانى عشر مجموعات كاملة من الاورجانا فى عمل يدعى Magnus Liber Organ ووصف « انونيموس » الرابع المؤلف الموسيقى فى الكاتدرائية ورئيس الكورس « باعظم مؤلف للاورجانات » optimus organista · وكثيرا ما تساء ترجمة هذا المصطلح ، فيقال انه يعنى « عازف الارغن العظيم » · والزعيم الثانى للمدرسة المعلم « ماجستير » « بيروتينوس ماجنوس » ولمع فى عشرات السنين الأولى من القرن الثالث عشر · ويعد كما تدل اوصافه من الشخصيات الكبرى فى تاريخ الموسيقى ، وتوصف مؤلفاته بانها « كاتدرائيات » موسيقية فى العصر القوطى · وتحول الاتجاه من البوليفونية المرتجلة للاورجانا الباكرة الى فن بوليفونى منتظم الايقاع : لهذا

السبب اقدم بيروتينوس السيد الجديد المسمى أعظم مؤلف للديسكانتوس optimus discantus ، على مراجعة عمل ليونينوس أعظم مؤلف للأورجانات وتفوق وجاوز بيروتينوس على الاورجانوم المزدوج بسطريه اللحنيين واضاف الى مؤلفاته سطرا لحنيا ثالثا ثم رابعا • بلغ فنه القمة فى الانجاز الشامخ « للاورجانا » ذات السطور الأربعة organa quadrupla الذى يكشف عن اكتمال فى حرفية الموسيقى ومنطق البناء ، لا يصادف الا عند الجهابذة •

استخدم مصطلح « أورجانوم » حينا من الزمن للدلالة على كل الموسيقى البوليفونية ، ولكن حوالى عهد بيروتينوس ، تحدد معناه فأصبح مقصورا على الاعمال الطقوسية ، بينما اكتسب كل من « الكانداكتوس » و « الموتيت » مكانة مستقلة ذات خصائص أسلوبية مميزة • يعتمد الكونداكتوس ــ وهو مؤلف له نص شعرى ولحن اساسى لايلزم سبق وجوده، فغالبا مايقوم الموسيقى بابتكاره ــ على نفس النص فى كل السطور ، وتنطق المقاطع فى نفس الوقت كما فى الاورجانات ويتميز الكونداكتوس بهذه الخاصة على الموتيت الذى يعتمد على نصوص مختلفة فى كل سطر لحنى من السطور الأخرى ، وتحولت هذه الظاهرة بالضرورة إلى تطريز للحن معلوم من الكلمات والموسيقى بمجموعتين أو اكثر من كلمات موسيقى اخرى • وحجب ظهور الموتيت الاعجاب بالكوندكتوس • فلقد نظر الى الجمع بين نصوص وموسيقى متعددة فى الاسطر اللحنية على انه خطوة متقدمة على الكونداكتوس ، والاورجانات الطقوسية ، لأنها تعرض ممكنات جديدة لأداء التعابير الموسيقية • وبعد ان تزودت الالحان بنصوص خاصة بها ، أصبحت اكثر استقلالا • وسرعان ما تحرر الموتيت من ضيق قيود الوظيفة الطقوسية ، وشارك فى شتى أوجه النشاط الموسيقى •

استمر الموتيت فى تقدمه ، واتجه ثلاثة اتجاهات رئيسية ، فاستمرت ممارسة القوالب القديمة من الموتيت اللاتينى ذى السطرين أو الثلاثة السطور اللحنية ، ثم حدثت ظاهرة هامة لموسيقى الكنيسة فى القرن الثالث عشر : ازدياد الابتعاد عن روح الفن الجريجوريانى ، وبدا هذا الأثر ملحوظا فى الفن البوليفونى ، فأصبحت الأغانى البسيطة أقرب الى رموز للماضى • ورغم استمرار تقديرها ، الا أنها لم تعد تتمتع بالحياة • واتجه الموتيت الى استيعاب العناصر الدنيوية ، فرأينا ظهور نصوص فرنسية فى قوالب كانت فيما قبل وقفا على اللاتينية • ولا يختلف هذا النوع الثانى ــ أى ما يدعى بالموتيت الفرنسى ــ ، عن الموتيت اللاتينى من ناحية القالب الموسيقى • وتحول هذا النوع فى النهاية الى قالب من سطرين لحنين فيه لحن بسيط فى السطر العلوى ، ويصحبه تنور طقوسى فقد أهميته تماما ، ودوره كلحن طقوسى ، ولم يعد يغنى ولكنه يعزف على آلة • واستمر

أصله واضحا فى شذرات الطقوس القديمة التى تصحبه • ويعتمد النوع الثالث من الموتيت القديم على اضافة سطرين كنترابنطيين الى التنور ، وبذلك اتسع البناء ، وأصبح ذا ثلاثة سطور لحنية ، ويعمل التنور المنحدر من مقطوعة طقوسية كأساس للكل ، أما السطران الآخران فيتصلان بعضهما ببعض الى حد ما ، وما لبث أن أصبح هذا النوع ذو السطور الثلاثة أهم نوع فى الفن الموسيقى •

يصح اعتبار موسيقى الموتيت الفرنسى ـ كما لاحظنا من قبل ـ تقليدا للموتيت اللاتينى ، بالرغم من اختلاف مضمون النص اختلافا ملحوظا • فبينما اعتمدت أغلب نصوص الموتيت اللاتينى على أشعار دينية أشبه بالتراتيل أو المناجاة كانت النصوص الفرنسية دنيوية محضة ، من الاغانى الراقصة ـ عادة ـ أو الاغانى الغرامية ، وما أشبه • وتكشف غلبة استعمال الترجيعات عن توثق الصلة بين الموتيت والأغانى الشاعرية الدنيوية المنفردة • وقد تظهر المحاكاة الفرنسية للموتيت اللاتينى على عدة أوجه ، ولم يقلد الموتيت اللاتينى الا فى بعض أمثلة • أما فى الأمثلة الأخرى ، فكانت الالحان المعتمدة على نص فرنسى تقدم فوق «تنور» من الموتيت اللاتينى• وأخيرا فقد يترجم أى موتيت لاتينى بحذافيره الى الفرنسية، ويبقى اللحن وحده بلا تغيير • وازداد الموتيت اللاتينى ثراء أيضا نتيجة لهذا التفاعل • فكثيرا ما كانت الموتيتات الفرنسية تترجم الى اللاتينية •

تطلب ما صادفته السطور اللحنية من نمو واستقلال نظاما جديدا للتدوين• فلم يعد نظام « النومس » المعتمد على السماع والذاكرة قادرا على تقديم تعقيدات هذه الموسيقى • وجاء فى أعقاب التحديد الدقيق للطبقة الصوتية نظام يسمح بقياس ديمومة النغمات ، وبذلك ظهرت « الموسيقى القابلة للقياس » musica mensurata واختيرت علامات بسيطة يسهل تذكرها من المادة الموجودة ، وتحددت النسبة بين النغمة القصيرة والطويلة ، وظهر أيضا نظام جديد من الاتصال الايقاعى وتنظيم الايقاع يعتقد أنه قد انتقل الى الموسيقى بعد تأثرها بايقاع الشعر الفرنسى، ودقته الرياضية• وهكذا تم الآن التحريك الميلودى melodic motion للاغنية الجريجوريانية البسيطة، بطريقة عقلانية، فيما يدعى بالمقامات الايقاعية ، وعددها ستة ، وزودت الانماط الايقاعية بتكويناتها المختلفة من الديمومات القصيرة والطويلة • وتقيدت المبادىء الايقاعية السائدة باتباع الايقاع الثلاثى • فلقد حاولت الروح المدرسية (السكولائية) قمع الجانب الحسى الذى اعتقد أنه من مستلزمات الايقاع الثنائى ، بأن أكدت اكتمال القسمة الثلاثية التى ترمز الى الثالوث المقدس • ومن هنا جاء وصف الزمن الثلاثى بالزمن المثالى الكامل tempus perfectnum ، وبلغ تنظيم « الموسيقى القابلة للقياس » اكتمالا ملحوظا فى نهاية القرن الثانى عشر ، وشاع بعد أن نجح الفن القوطى فى الانتقال من فرنسا الى البلدان الأخرى •

احدث تطبيق الأسلوب الايقاعى الجديد على الالحان المستقلة انواعا مختلفة من المؤثرات ، ففى حالة اختلاف المقام (modus) فى كل سطر لحنى ، يترتب على ذلك تفاعل انماط ايقاعية مستقلة ذات فاعلية ايقاعية ديناميكية لا يصدقها عقل ، لم تعرفها الموسيقى لا من قبل ولا من بعد ، واشتدت قوة هذه الحركة الايقاعية ـ وبخاصة بعد المعلم بروتينوس ـ فاشتدت وطأتها على سطر « التنور » الذى كان حتى الآن « خاملا ساكنا » بما فيه من كانتوس فيرموس جريجوريانى . ومع هذا ، وهذه علامة مميزة ، فقد استطاع سطر التنور التقليدى الأصلى الاحتفاظ بطبيعته الروحية الأثيرية ، وان يثبت وجوده وسط انطلاق الخيال الذى يسود السطور الأخرى ،وهناك موتيتات كالنص الموجود ضمن المخطوطة الشهيرة المحفوظة فى مكتبة كلية طب مونبلييه بفرنسا يتبين (فى صورتها الحديثة المقسمة الى مازورات) ، اربعة مقاطع للخانة الواحدة فى السطر العلوى ، وثلاثة مقاطع للمازورة فى السطر الاوسط contra tenor ومقطعان للمازورة فى سطر القرار (التنور) . وزاد من هذا التعقيد وجود اختلاف كامل بين النصوص الثلاثة . فهى تعتمد على بدور متفاوتة الطول، وبناء استروفى مختلف . فى هذه الحالة يستحيل الزعم بأن القالب بدائى وصنعته الموسيقية بدائية أيضاً . فهو بناء بوليفونى عقلانى من اعلى درجة .

لم يكن ما ترتب على استعمال نصوص مستقلة للسطور المختلفة مجرد زيادة فى شدة الايقاع فحسب ، ولكنه اسفر فى بعض الاحيان ايضاً عن ظهور مواقف درامية فريدة ، تعبر فيها السطور المختلفة عن عواطف مختلفة ، واصول مختلفة وذكر فردريخ لودفيج مثلا خصصت فيه احد السطور للقس الورع وكيف « تبرق اعمال القسس الاتقياء كالنجوم فى قبة السماء الزرقاء » .

Ve lut stelle fundamenti fulgent facta praelatorum

ويعارض هذا السطر اللحنى الذى يتبع مقاما ايقاعيا وادعا السطر العلوى triplum الذى يهدر فى ايقاعه النابض فى المقام السادس ، فى وجه القسس المنافقين الاشرار المعربدين الداعرين الذين يسيئون للكنيسة ypocrite pseudo pontifices ecclesiediri بينما يستند الموتيت كله على اللحن الرحيب لسطر التنور et gaudebit carnificess الهللويا التى تغنى فى أيام السبت الواقعة بين « الصعود » وعيد العنصرة ،على كلمات وداع السيد المسيح (يوحنا ١٤ ـ ١٦ ـ ١٨) non vos vetiquam orphanos والتى تشير الى معجزة « العنصرة » . ويشهد الجمع بين افكار ذات معنى رمزى فنى فى رمز شامل بالنظرة المثالية للقرون الوسطى وهى المنعكسة فى الموسيقى والفنون الأخرى على السواء . وفى عهد تال ، بشر بعصر فنى جديد ، أدى تعدد النصوص الى زيادة استقلالها وكذلك الى هيمنة النص الخاص بالسطر اللحنى المتخذ الصدارة .

الرومانسك والقوطى

منذ عهد قريب فقط ، اتبع حتى الموسيقيون من اهل العلم عند كلامهم عن « الموتيت القوطى » نفس المصطلحات التى يستعملها مؤرخو الفنون التشكيلية فى القرن التاسع عشر عند تحدثهم عن النحت الرومانسك أو الصور « البدائية » لاوائل الأساطين الفلمنكيين • وفضلا عن ذلك ، فلم ير المؤرخون المحدثون فى الموسيقى القوطية شيئا غير الفوضى ، باعتبارها قد عجزت عن التوفيق بين الخليط العجيب من الدنيوى والدينى • على ان الموتيت الذى بدا فى نظر ابناء العصر الحديث مستغلقا وبربريا قد صور اكثر من اية ظاهرة فنية أخرى مزاج عصره وايديولوجيته • فالموتيت أقدر من أسفار « خلاصات » الفلاسفة على التعبير فى آن واحد عن النص الأصلى ، وهوامشه • ويرجع خطأ نظرة ابناء القرن التاسع عشر الى الموسيقى القوطية — وكذلك الى الصور الفلمنكية — الى محاولة تطبيق جماليات القرن التاسع عشر على فن خضع لنظرة بعيدة الاختلاف • فهو يحاول اتباع نفس الطريقة فى تأمل مشاهد التصوير المتراصة او المتراكمة ، وفى الاستماع الى الموسيقى : أى يتصورها كوحدة فضائية (★) ولكن القوطية قد اتبعت نظرة مختلفة الى الفضاء ، وسبل تعبير مختلفة ، وفضلت فى تذوقها الحركة على السكون •

ابتدع الفن الرومانسك بناء عقد السقف المقوس المتجانس ، اما السقف القوطى فيتألف من منشآت مفصلية ، يتحقق التوازن فيها بتأثير الضغوط المتبادلة للقوى ، ويسود منطق النظام الانشائى المحبوك حتى فى الحالات التى لا تظهر فيها روابط عضوية تربط بين اجزاء البناء • وصف روبرت دى لاستيير مكان الكورس بكنيسة سان انطوان فى روان فقال ان دعائم عقوده سنادات مرتكزة على طرف الحائط ، وتعمل كدعامة للعقود وكفاصل بين المصليات الجانبية معا • ولولا تفاعل القوى ، وحدوث شد وجذب فى نفس الوقت ، لانهار الصحن الاوسط • ان مثل هذه الجسارة فى البناء ما كان من المستطاع تخيلها فى العصر الرومانسك الذى كان يتعامل مع كتل ساكنة ثابتة • فالعمارة القوطية ليست ساكنة فى طبيعتها ، او مجرد كتلة مرتاحة ، أنها تعبير عن التفاعل الحسى المتحرك للقوى ، وطاقة فعالة تمسك البناء بأسره ، ولما كانت مكونات البناء كلها تشارك فى هذه الحركة لذا فقدت الجدران أيضا تجانس كتلتها التى اتصفت به فى العصر الرومانسك ، واشتركت فى الاتجاه العام للعمارة القوطية التى تهدف الى التغلب على الوزن لتفسح وتحلق وكأنها قادرة على بلوغ أعنة السماء •

(★) والموسيقى حركة (ذبذبات) فى الفضاء •

كان تحول « الاورجانوم » الشامخ المتجانس الى « الموتيت » القوطى بنسيجه الحافل بالايقاع والميلوديا ، مشابها من كلناحية للتغيرات الأسلوبية التى حدثت فى الفنون الجميلة والأدب • ويتطلب ذلك من المستمع عند اصغائه الى الموسيقى اتباع نظرة جديدة وتصور جديد ، لأن الموتيت القوطى لم يخلق أى رابطة تعاطف وثيقة بين المستمع والمغنى • فبدلا من أن يركز المستمع اذنه على غناء مجموعة من المغنين ، عليه ان يتتبع سطور مســـتقلة تقدم ثلاث حالات متباينة : التنور بانشاد الكانتوس فيرموس الوقور • ويتداول السطران الآخران الفقرات السريعة الحركة أو الفقرات الحزينة الابطأ حركة ، ويتحتم على المستمع ــ وينطبق هذا أيضا على الموسيقى الحديث ــ الاختيار ، أى اختيار سطر يتتبعه ، حتى يندمج فى النسيج البوليفونى • ولو تسنى له متابعة الالحان المختلفة على هذا الوجه لكان ثوابه الاستماع الى نفائس من البراعة الموسيقية ، لم يعرفها على الاطلاق أى عصر آخر من العصور ذات النظرة الهارمونية التقليدية •

مذاهب الموسيقى ونظرتها فى العصر الوسيط

ترتب على اعتراف موسيقى الكنيسة بالبوليفونية ، ظهور جدل نظرى حول مبادئها وطرق ممارستها ــ وهذا أمر متوقع ــ وهذه الأبحاث بعيدة كل البعد عن الاتصاف بالغموض فى تأملاتها ، كما جنح المؤرخون الى الاعتقاد • اذ تمثل الابحاث الاولى اعترافا بطريقة فى الممارسة الموسيقية أصبحت راسخة • ولما كان أصحاب النظريات قد شبوا على الايمان بنظريات « بوتيوس » لذا حاولوا البحث عن عامل مشترك يوفق بين البوليفونية والعلم الموسيقى الكلاسيكى اليونانى ، والمحاولة عقيمة ، وبخاصة اذا تذاكرنا جهل القدامى الكامل بالبوليفونية • ويمثل هذا الاتجاه نهضة شارلمان أفضل تمثيل فى محاولتها الرجوع الى دعائم من العصر الكلاسيكى • وتركزت مهمة « ثقات » القرنين الحادى عشـــر والثانى عشـــر (الماجيسترى) على تعزيز مختلف مذاهب وقواعد علم الموسيقى ، وشرحها • أما غاية اليافعين ابناء القرن الثالث عشر فكانت تقنين قواعد الموسيقى « القابلة للقياس » ، وتنظيمها • ومع هذا فانهم لم يغفلوا الجانب الفلسفى من علمهم ، وواصلوا بشغف تأملاتهم وتخميناتهم لطبيعة الموسيقى ، وموضعها بين الفنون والعلوم • ولقد كشفت أغلب أبحاث القرون الوسطى الموسيقية تشابها فى الموضوع يستطاع رده الى المصادر التى اشتركت فى التأثر بها ــ بوتيوس وكاسيودورس وايزادور الاشبيلى ــ وابتداء من القرن الثالث عشر ظهرت دسامة واضحة فى مادة الفكر لم يعترف بأهميتها الا حديثا وانبعث هذا التأثير الجـــديد من الفكر العربى الذى عرف ، وصادف تقديرا فى أوروبا منذ انشأ رئيس الأساقفة ريموند الطليطلى كلية للمترجمين فى القرن الثانى عشر •

أهم شخصية فى علم الموسيقى عند العرب هو الفيلسوف الفارابى (مات ٩٥٠)الذى الف سـفرا موسوعيا متأثرا بارسطو الى حد كبير • والفارابى من أوائل المفكرين الاسلاميين الذين انشأوا منهجا فلسفيا يوفق بين أرسـطو والاسلام • ويرجع الى دومنيقوس جوندسالينوس (١١٥٠) فضل نشر آرائه على نطـاق واسـع • قسـم الفارابى الموسـيقى الى موسيقى نظرية musica speculativa وموسيقى عملية musica active وترد هذه القسمة الى العصر الكلاسيكى ، ولكنها ظهرت لأول مرة فى المؤلفات اللاتينية كنتيجة لعمله • تأمل الفارابى بعد ذلك هذا العالم الموسيقى من وجهة نظر الموسيقى الواقعى الذى قد يكون من النظريين التابعين للمجموعة الاولى ، أو موسيقى متمرس من اتباع الموسيقى العملية • واعاد الفارابى احياء فكرة كلاسيكية هامة اخرى عندما قسم الميادين النظرية للموسـيقى الى « الميلوس » و « الميتروم » و « الجستوس » وهى خطوة اعادت الرقص مرة أخرى الى حظيرة الموسيقى • وهكذا احتلت الفكرة اليونانية القديمة عن وحدة الشعر والموسـيقى والرقص مكانها الى جوار نظريات بوتيوس الأكثر تجريدا •

وأثارت النظريات العربية كما عرضت فى ترجمة كتب ابن سينا وابن رشد والراهب البنديكتى جون سالينوس اهتماما كبيراً بارسطو ، وان كان الارسطيون لم يتمكنوا من اثبات وجودهم الا بعد عناء • ولما كانت النظريات الارسطية قد جاءت من مصادر اسلامية ، لذا ساعدت الترجمات على تعريف العالم المسيحى الغربى بفلسفة الاسـلام ، مما ازعج الكثيرين من اتقياء المسيحيين الذين لمحوا ما فيها من صدام بين الايمان والعقل • ومما يثير الاهتمام ملاحظة كيف تأثر بالميل الى العقـل الباحثون الموسـيقيون الذين بدأوا يهتمون بالجانب العملى للموسيقى • وظهرت أول بوادر الشروح العربية لارسطو فى أوائل القرن الثالث عشر فى أعمال باحث موسيقى وصف نفسه بحق باسم ارسطو ، غير ان المؤرخين المحدثين قد اعتادوا الاشارة اليه باسـم ارسـطو المزعوم • وكان على دراية حسنة بالفلسفة ، وعلى علم تام بالممارسة الموسيقية فى زمانه • وازداد التأثير العربى بفضـل فنسـان من بوفيه ، وروجر بيكون الباحث الانجليزى العظيم والعالم الفيلسوف (١٢١٤ ـ ١٢٩٤) الذى خصص للموسيقى صفحات عديدة من كتابين « الكتاب الأكبر Opus Majus و « الكتاب الاصغر Opus Tertium (اكتمل الكتابان ١٢٦٧ ـ ١٢٦٨) ، وأصر على القول بوجوب احاطة اللاهوتيين الكاملة بها • وأهم انجاز لبيكون هو وضوح نبوءته لمنهج العلم الحديث • ونظرته للموسيقى رياضية ، ولكن على الرغم من ميله الشديد الى التصورات الرياضية البحتة الا أننا نسـتطيع ان نلحظ التأثير العربى وعنايته بالطبيعة التجريبية للموسيقى ، وبخصائص الرنين المسموعة •

ابتداء من بيكون وجاكوبوس من ليبج وجوهانى دى جروشـــيو ـ وترجع كتابات الآخرين الى حوالى سنة ١٣٠٠ ـ بدأت نظريات بوتيوس عن موسـيقى الاجرام السموية musica mundana تفقد أهميتها • والى جانب الانجازات اللاهوتية التى اضعفت « البوتيوسية » ، ظهرت نظريات تأملية علمية خالصة ونوع جديد من الموسيقى يدعى بالموسيقى السماوية musica coelestis فى التصنيف العام للعلوم ، ويرجع هذا بالشك الى تاثير الكتابات الارسطية التى أصـبحت الآن ميســـورة فى ترجمات لاتينية • وهناك مصـــطلح آخـر musica artificialis ، ويشمل على كل موسيقى فى نطاق الادراك الحسى الانسانى فى مقابل « موسيقى الاجرام » وموسيقى السماوات coelstis وشهد بعض الكتاب الانجليز المبرزين فى الموســيقى ـ روبرت كيلواردى (مات ١٢٧٩) والوريدوس أو أميروس انجليكوس (١٢٧١) ووالتر أودينجتون (مات ١٣٣٠) ـ ويعد من أهم الباحثين الموسيقيين فى القرون الوسطى ـ شـــهدوا بمدى أهمية الموسيقى عند رجال الأدب ، وان كان هذا قد بين أيضا نفور الباحثين الانجليز من التورط فى أية تأملات ميتافزيقية من هذا النوع • ولذا تشـــكك أودينجتون فى وجود موسيقى للاجرام الســـماوية لها نغم يمكن الاســـتماع اليه • ويدل تناوله العلمى على اتباع نظرة عملية حديثة فى النظرة الى طبيعة الموسيقى • ومن الطريف ملاحظة كيف تحدث كل من بيكون وأودينجتون عن فن التمثيل فى معرض كلامهما عن الموسيقى ، وتعزى هذه الحقيقة أيضا الى التاثير العربى الارسطى(*) •

معارضـــة الكنيســـة البوليفونية

بعد ازدياد شيوع المذهب الارسطى فى القرن الثالث عشر ، بدأ ظهور اتجاه ملحوظ الى قصر الكلام على الجانب العملى للموسيقى ، الغنائية والخاصـــة بالآلات على السواء • وفى نفس الوقت ، خلقت معارضـــة الكثيرين من المفكرين المسيحيين لهذه المذاهب موقفا يمكن مقارنته بالموقف الذى ظهر نتيجة لاتجاه عالم الأدب فى القرن الثامن عشر الى نقد الاوبرا ، وتحمس الموســـيقيون وعامة الناس للفن البوليفونى الجديد ، أما زعماء الكنيسة والعلماء فقد عارضـوه، وكثيرا ما عبروا عن مشاعرهم فى كتاباتهم ، وحذروا من تدهور فن الموسيقى ، ونعوا بوجه

(★) نقطة جديرة بالبحث • وهى مجرد ذكر فن التمثيل على لسان أى من كتاب العرب القدماء ! والواقع أننى اذكر قراءة شىء من هذا القبيل حيث ذكر الكاتب العربى كلمة « تراجوديا » « وقوموذيا » ، ولم أنس ترجمة لكلمة « قوموزيا » بالهجاء ، مما يدل على أنه لم يدرك تماما ما نقله من ارسطو ـ المراجع •

خاص تغلغل الروح الدنيوية فى موسيقى الكنيسة • وبين الخصوم الاوائل للممارسة الموسيقية التى بدأ ظهورها فى العصر القوطى الفيلسوف المدرسى الكبير جون من سولسبرى (١١١٥ ــ ١١٨٠) أسقف شارتر ، وابيلار راهب ريفولكس (مات ١١٦٦) • واشتدت حدة النقد ، حتى تعرض مبدأ البولفونية ذاته للهجوم فوصف ديرنداوس الموتيت بأنه « هرجلة موسيقية » • وأسف روجر بيكون لاختفاء تقاليد اناشيد الكنيسة ووقارها ، ووجه اللوم الى « الاستمتاع الاحمق بالأغانى الرشيقة المتعددة الأصوات » ووضع مجمع ليون الثانى (١٢٧٤) جملة قواعد لمنع ما اعتبرته الكنيسة ممارسات ضارة ، على أن الاستنكار الذى أصدره البابا يوحنا الثانى والثلاثون كان أشد فاعلية • وهذا البابا من أصل فرنسى ، وكان يقيم فى افينيون • وهاجم فن «الديسكانتوس » وأسف لاستعاضة الحان القدم الطيبة بمبدعات الفن الجديد ، واستنكر تشويه أغانى الكنيسة « انهم يشطرون الالحان بالفواق Ochete ، ويطفئون حرارتها بالديسكانتوس والتريبيلوس ، ومن هنا تدور الالحان حول نفسها بلا توقف ، فتخدر الاذن بغير أن تهدئها وتزيف التعبير وتعوق العبادة بدلا من أن تستحثها » •

والـ ochetier وتعرف أفضل من ذلك باسم الـ hocket أو hoquetus طريقة عرفت عند الكونترابنطيين الاوائل فى العصور الوسطى • وفيها توزع النغمات والوقفات فى اللحن كشيئين متكاملين • ويترتب على ذلك شىء أقرب الى « الستكاتو » الحديث • واذا لم يغال فيه يترك أثرا بعيدا • دراميا فى بعض الاحيان • وهاج رجال الكنيسة وماجوا لاستعمال هذا « الهوكيت » ويفترض رجوع ذلك الى تعارضها مع الروح الجريجوريانية بتاثير فرط صفاتها التعبيرية والدرامية • ويمثل وصف ابيلار لها افضل تمثيل اتجاه المتزمتين من زعماء الكنيسة :

« أحيانا قد ترى أحد الناس فاغرا فاه ، لا للغناء ، ولكن ليلهث • وبعد ان يكتم أنفاسه ،يقطع الصمت فيخرج بطريقة مثيرة للسخرية صوتا من جوفه ، أو يحاول تقليد حشرجة المحتضر أو النشوة التى يشعر بها المتوجع » •

وعبر جون سولسبرى عن استنكاره فى عبارة ربما كانت أشد ، ولعلها تذكرنا بلهجة أوائل اباء الكنيسة •

« تعكر الموسيقى صفو شعائر الدين ، فتعرض نفوس المصلين الوادعة للاغراء ــ وهم فى حضرة الرب ، فى رواق الحرم المقدس ذاته ــ بتاثير خلاعة الصوت واخلاله وبهرجته وتخنثه عند تصنع النغمات والجمل » •

ان مثل هذه الاعتراضات الشديدة لا ترتكن الى أى أسس جمالية • والظاهر ان هناك أسبابا اجتماعية وكنسية وسياسية قد حثت زعماء الكنيسة والباحثين

السياسيين على التحيز ضد الموتيت • ورغم أنه لم يمض الا وقت قصير على الاعتراف العام بالاورجانوم والكوندكتوس والموتيت اللاتينية كموسيقى طقوسية بحتة ، الا أن مؤلفات الموتيت الكونترابنطية المتقدمة قد تخطت حدود الطقوس ، واهتدت الى مكان لها فى الدوائر الدنيوية • والواقع أنها قد أصبحت أحب فن دنيوى ، واسمى اشكاله • وبدأت الكنيسة تدرك ما يلقاه احتكارها للموسيقى من تحد خطير ، لأن تقدم البوليفونية قد استند فى نهوضه على قاعدة أكثر رحابة مما تطيق الغايات الطقوسية الصارمة • ومع هذا فقد أسفرت معارضتها عن ظهور نتائج ملموسة • فلقد أدت الى زيادة ملحوظة فى ممارسة اشكال الاورجانوم الأقدم والأبسط ، وفوق ذلك ساعدت على ظهور أسلوب كنسى مميز ، قبل المستحدثات فى عالم الموسيقى ، ولكنه لم يطبقها على فنه الا بعد مرور وقت طويل • وظل مبدأ « اثبات الصلاحية » هذا من لوازم اتجاه الكنيسة نحو الموسيقى ، وسنرى كيف طبق طوال تاريخ الموسيقى •

لم يستمر الانشقاق والارتياب طويلا • وقام جيل البرتوس ماجنوس والقديس توما الاكوينى والقديس بونافنتورا بالتوفيق بين الايمان والعقل فى نسق متآلف شامخ ، لم يروا فيه فى الايمان أى شىء يتنافى مع العقل • واقاموا حدا فاصلا بين اللاهوت والفلسفة حتى يتسنى توضيح الفارق بين العلوم التى ضمت كل عوالم المعرفة • فاللاهوت يختص بالالهيات ، أما الفلسفة فيحق لها استقصاء كل شىء آخر يتصل بعالم البشر • واستمر وجود روح لاهوتية ملحوظة فى الدراسة الموسيقية ، وان كانت الابحاث كلها قد أصبحت متصلة الآن بالموسيقى الفعلية دون استغراق فى التأملات الرمزية • وتم التوفيق بين الاتجاهات المختلفة فى بحث هام يدعى « نظرات موسيقية » Speculum Musicae كتبه جاكوبوس من لييج • وعزى هذا البحث لفترة طويلة الى يوهانس دى موريس ، وحظى بالتقدير الى حد ان طلبة الجامعات تصوروا انه من المستطاع الاقتصار فى دراسة الموسيقى على كتاب موريس • ويرجع ذلك بلا شك الى الشهرة الكبيرة التى تمتع بها الباحث العالم موريس ، وان كان قيام جاكوبوس بتاليف هذا الكتاب قد اصبح الآن مؤكدا بلا مراء •

ومع كل ما تمتع به جاكوبوس من لييج من علم وحصافة ، الا أنه قد استمر يخدم التقاليد ، وعلينا لو أردنا الحصول على وجهة نظر متحررة فى زمانه الرجوع مرة أخرى الى جان دى جروشيه ، أويوهانس دى جروشيو ، كما كان يعرف فى ذلك العصر الشديد الاعتزاز باللاتينية ، ولقد سبق ان ذكرنا اسمه من قبل كنصير للموسيقى الدنيوية اللاطقوسية • وكتاب « النظرية » Theoria لجروشيو ظاهرة فريدة فى مؤلفات الموسيقى • فلا نظير لمؤلفه فيما مضى ، وليس له ــ فيما يبدو ــ

أى خلفاء مباشرون • وبدلا من ان يتبع جروشيو نظرة بوتيوس المقبولة عند العالم الموسيقى عن بكرة أبيه ، قام بخلق قاعدة أصيلة تمثله ، فقسم الموسيقى الى مؤلفات بسيطة Simplex ودينية ecclesiastica وهى نظرة عملية بمعنى الكلمة استهلت عصرا جديدا •

تاثير القوطية الفرنسية على الحضارات المجاورة

لم يكن الفن الموسيقى العظيم الذى نهض فى فرنسا ، وانتشر الى الربوع المجاورة ظاهرة منعزلة • وتجاوبت مع تغير بناء المجتمع تغيرا تأخرى فى شتى مجالات الحضارة • فلقد اكتسبت المدن التى تزايد استقلالها أهمية فى الحياة السياسية ، وفى الحياة الاقتصادية أيضا • ودعا ماساد من أمان وسلام نسبيين الى الاتجاه لمزاولة الفنون والآداب • كان احتكار الحقوق ، والسيطرة المطلقة على الاتباع ، من مقومات المجتمع الفروسى الارستقراطى الذى سمح توطد أسسه بازدهار فن ارستقراطى • الا أن صغار أصحاب الحرف والتجار بعد ان هربوا من العبودية إستطاعوا شق طريقهم الى المدن ، وشاركوا ابتداء من القرن الثانى عشر فى الحركة التجارية النشيطة فى هذه البقاع التى مالبثت ان أصبحت مراكز للصناعة والمال • وتحولت المدن اعتمادا على عدائها لطغيان النبلاء الى دعامات أساسية للامراء الحاكمين فى الحرب والسلام، وبدأت القصور الفاخرة فى الزوال ، بعد اختفاء حضارة الفرسان الطبقية ، وظهر أشراف جدد من أصحاب الوظائف الرسمية، لهم روح أقرب الى روح الطبقة المتوسطة، والتفوا حول الحكام• فى هذا الجو ، اتجه الشعر الى الرزانة وزيادة التدين • على ان شعراء الطبقة المتوسطة لم يعرفوا الشعر الغنائى الذى يزدهر فى خلاء الطبيعة وجوها المنعش ، ولذا جاءت أشعارهم فظة تفوح منها رائحة الأماكن المختنقة • أما الموسيقيون والمغنون المتعلمون الذين انحدروا من الطبقة المتوسطة ، فقاموا بابتكار موسيقى كنائسية تكشف عن روح الجد والاستقامة المعروفة عن طبقتهم • ومع أن بعض التروبادور مثل آدم دى لاهال قد تعلموا منهم الفن البوليفونى ، الا انهم لم يبدعوا أعمالا هامة فى هذا الميدان الذى ظل وقفا على اعلام الكنيسة الذين قبلوا بدورهم المؤثرات الدنيوية كاشياء مسلم بها ، ولكنهم حاولوا تسخيرها لخدمة فنهم الدينى •

سبق أن ذكرنا كيف شاركت الآلات فى عروض الموتيت ، وقامت موسيقى الآلات بدور هام فى الحياة الموسيقية للطبقة المتوسطة القوطية • ولا يزيد الميسور لنا عن بضع مخطوطات من أواخر القرن الثالث عشر ، وتحتوى على موسيقى آلات بحتة من بينها موتيتات للآلات • ولكننا اذا أعتمدنا فى حكمنا على الوثائق المصورة العديدة سيتبين لنا أن الآلات كانت مستعملة على نطاق واسع • فلا عجب اذن اذا

صادفت موسيقى الآلات هذه اعجابا فى التو ، وعظمت أهميتها الى حد استحوازها على الموتيت . ويلاحظ أيضـــا تأثير روح التندر عند « الجوليارد » فى المقلدات العديدة للموتيت التى ظهرت . وكتبت السطور العليا لهذه الموتيتات الزائفة ببراعة فذة ، وظلت قاعدة « الكانتوس فيرموس » راسخة ، أما سطر «التنور » فأصبح الآن مقصورا على الآلات . وبدأ تدهور الموتيت بعد ازدياد هذه الميول الدنيوية ، أى بعد الاستبعاد التدريجى للكانتوس فيرموس الطقوسي وتفضيل سطور التنور الدنيوية ، وبذلك حلت « روح طبيعانية » محل الرمزية . ففسد التوازن الفذ بين الروحانية والحسية الذى اعتمدت عليه مكانة مؤلفات الموتيت ، فلم تكشـــف فى صورتها كقالب دنيوى صرف عن حيوية كافية تساعدها على اتخاذ الصدارة ، وارغمت على التراجع أمام الاغانى الفرنسية (الروندوهات والبالادات) التى خلفتها . وظلت قائمة فى القرن الرابع عشر كموسيقى كنسية وقورة ، ولكن عملية المساواة والتسطيح قد أدت الى استبعاد خاصة التباين الضرورية التى اكسبت موتيت العصر القوطى طابعه .

ولقد رأينا كيف صادف الفن البوليفونى العظيم للعصر القوطى فى فرنســا اصداء فى الموسيقى الانجليزية الباكرة . ومن أسف ، لا تسمح لنا ندرة الوثائق بتتبع تطور الفن الموسيقى فىانجلترا بنفس الوضوح الميسور فى فرنسا . وتكشف المخطوطاتالانجليزية الى جانب المؤلفاتالأصليةالواضحة عن وجود عدد منأعمال « نوتردام » بعضها فى شكلها الأصلى ، والبعض الآخر قد تكيف بطريقة تناســب الانجليز ، بل هناك كوندكتوسات Conductus قليلة لها نصوص انجليزية . اما « السامر كانون » (كانون الصيف) فيمثل نوعا من ابتكار الانجليز وحدهم . انه شكل لا أثر له تقريبا فى القارة الاوروبية . تركيب « السامر كانون » عباره عن كانون دورى بلا نهاية . وأول الآثار المعروفة تاريخيا عبارة عن أربعة سطور لحنية يصحبها فقرتان فى القرار دائمتا التكرار ، يتناوبان غناء لحنين . وبفضل براعة بناء اللحن ذى السطور الأربعة ، واكتمال التأليف ، ونضارة الروح ، تعد هذه المقطوعة أثرا فذا لبوليفونية العصر الوسيط . ومن أسف أنها مازالت المثل الوحيد . وثمة اجماع الآن على ارجاع تأليف هذا الكانون الذى يبدأ بعبارة «حل الصيف » Is Teumen In الى سنة ١٢٤٠ ، ويفترض ان مؤلفه شخص يدعى جون من فورنسيت والمخطوطة موجودة فى دير ردنج Reading . وزود العمل بنص لاتينى أيضا : Perspice Christocola للاغراض الكنسية ، كما يعتقد .

وشاركت المانيا فى الحضارة الموسيقية للقرون الوســطى بأغانى المينزنجر الروحية العميقة ، ولكنها كانت متخلفة بصورة واضحة فى ميدان البوليفونية . فلا يصح القول بأنمبدعات هذا العصر قد بعثت من نفس البلد الذى سوف يخرج

منه يوما ما يوهان سبستيان باخ • وانتقلت ممارسة البوليفونية القوطية من فرنسا الى اسبانيا ، كما يستطاع التحقق من المخطوطات العديدة فى « كاتدرائية بورجس » و « طليطلة » وغيرهما • وينشر الآن « هيجينى انجليس » الدارس الكبير للموسيقى الاسبانية بعض المخطوطات القطالونية التى بدأت تلقى ضوءا اكثر على هذه المرحلة المعروفة قليلا من تاريخ الموسيقى •

يتبين من استعمال عناصر دارجة فى مختلف البلدان ازدياد اثر الفن الشعبى، ولكن ما تم استيعابه من العناصر القومية الصميمة قد جاء متناسبا مع ما سمح به ارتقاء الوعى القومى فى القرون الوسطى • وكان هذا الوعى حينئذ بعيد التخلف بالنسبة للسلطان التقليدى للكنيسة • وتفسر هذه الحقيقة غلبة الممارسة المطردة للبوليفونية المنحدرة من أصل طقوسى والتى اتخذت الصدارة فى فن الموسيقى مثلما اتخذ فن العمارة الكنسية الصدارة فى عالم الفنون التشكيلية •

الفصل الثامن

الفن الجديد Ars Nova

تداعي نظام العصـــر الوسـيط

يقسم المؤرخون الماضى الى عصور تاريخية بتاثير الحاجة العملية ، ولذا يعمدون الى ابراز أحداث أو خصائص عامة معينة عند تقسيم مادتهم التاريخية • والتقسيم الى عصور سهل يسير على الورق ، بيد ان العصور ذاتها لا تتبع خطوطا حسنة التحديد • فنهاية كل عصر تمر عادة بعهد من الاضطراب ، تنهض الانسانية منه منتعشة الحيوية ، وبمثل جديدة • والقرن الرابع عشر من بين عهود الانتقال هذه • ففيه تم حصاد المحصول الأكبر ، والحصاد المتاخر كان شحيحا ، ولكنه كان أول بوادر عصر جديد •

وصف القرن الرابع عشـــر وبداية القرن الخامس عشــــر بانهما يمثلان « اضمحلال القرون الوسطى » • ويرجع هذا بلا شك الى حالة الدمار التى لاحظها المؤرخ • والحق ان القرن الرابع عشر قد حفل بالمصائب كالحروب الفرنســـية الفلمنكية والسنين الستين التى انقضت فى حرب المائة عام الفظيعة ، وانتفاضة الفلاحين ، والطاعون (الموت الاسود) الذى اكتسح غرب أوروبا • وما ســـاد ايطاليا من فوضى نتيجة لمشاحناتها الداخلية التى لا تنتهى • وفقدت الكثير من أهميتها السلطتان الأعظم فى العالم المسيحى : الكنيسة والامبراطورية • وتعرضت البابوية لأكبر محنة فى تاريخها عندما نفيت مرغمة وبارادتها أيضا الى افينيون (١٣٠٩ ــ ١٣٧٦) ، وكذلك من انقسام الغرب الذى تبع ذلك (١٣٧٨ ــ ١٤١٧) ولا ترجع الأسباب هنا الى أى مسائل خاصة بالايمان أو الناحية العملية ، لأن الصراع الذى دام أربعين سنة قد تركز على السياسة والاشخاص ، مما خيب آمال المؤمنين والاتقياء • وساد القلق بين رجال اللاهوت ، ولكنهم اتفقوا بوجه عام مع السلطات السياسية فى بلدانهم على من يتجهون بالطاعة : البابا أم المعسكر المضاد له • ومع ان الانقسام لم يترك اكثر من آثار مستديمة واهنة الا أنه قد عطل حينئذ الاصلاحات المعترف بحاجة الكنيسة اليها •

لم تعد الامبراطورية امبراطورية عالمية ، ولكنها أصبحت امبراطورية جرمانية خاضعة لآل فيتيلسباخ وآل هابسبورج • وتدهورت العالمية المســـيحية الغربية

وأخفق الغرب المسيحى فى كل محاولة سنحت له للدفاع عن نفسه كحصن للايمان وفى سـنة ١٢٩١ ، سـلم آخر ممتلكاته فى الأرض المقدسـة ، وسـقطت القسطنطنية سنة ١٤٥٣ ، ولم تعد الفروسية بتالقها وتشامخها تساير الزمان ٠ فلقد لاقت الهزيمة فى كل مرة امتشقت فيها الحسام ضد القوى المعادية سواء ضد الهوسيين (أنصار المصلح الدينى هوس) أو القرويين السـويسريين أو جيوش الشعب البولاندى ٠

وأثار الموت الاسود فزع ابناء القرى والحضر معًا ٠ وبعد أن زال الطاعون ، اتجهوا الى تأمل الحياة الدنيا بتأثير الصورة التى لا تمحى للموت والمنطبعة فى ذاكرتهم على نحو لم يسبق له مثل ٠ وتنافس الفنانون فى تصوير الموت ، وأصبحت رقصة الموت « الماكابر » موضوع العديد من نفائس الأدب والفن ٠ ومع هذا فلم يكن التركيز على الموت والمقابر من السمات المميزة للقرون الوسطى ، كما يميل بعض المؤرخين الى الاعتقاد ، بقدر ما كان سمة مميزة للعصر الذى تلا مباشرة تداعى النظام الوسيط ٠ وبدا التدهور مزعجا ، وبخاصة فى الجوانب الاخلاقية ورقص العديد من الناس : رقصوا للموت ، واستسلموا لكل الرذائل ، فلم يترددوا فى اقتراف أبشع الجرائم ٠ وقال أحد المؤرخين : « فاق الفساد الاخلاقى الدمار المادى » ٠ وبمجرد أن تراجع الطاعون وقبع فى أحط أكواخ المدن ، وزال الخطر ، انفلت عيار كل المشاعر المنحطة عند جموع الشعب الهلعة ، وترك لها العنان ٠٠ والظاهر أن اقتراب الموت قد زاد من التعلق بالحياة والمتعة ٠ ولم يقف أى شىء فى وجه الجرائم ٠ فلم يحل حتى وضوح خطر الموت دون اندفاع الناس فى الشراهة، وتنازعهم على ممتلكات من ماتوا بالفعل ٠ ونزل الرهبان الى المدن وبددوا دخل الدير ، بعد تقاسم حفنة قليلة منهم له اثر هلاك أخوانهم ٠ وشاركوا فى الاحتفالات الصاخبة ٠ كل هذه علامات واضحة لحضارة مصابة بمرض خطير ، فى طريقها الى التدهور ٠ ومع هذا ففى هذا الجو العفن ، ظهر لون وشعاع مركز من الحياة، يتعذر علينا تصوره أو فهمه الآن ، فلقد انبعثت منبهات من الحياة اليومية ، ألهمت المشاعر ، وزادتها المتباينات المتواصلة تضخما ، فتكشفت فى تقلب الامزجة بين الانشاء المبتذل وعنف الهمجية ، وبين عمق الانفعال ورقته ٠ ان مثل هذا التلاعب العابث بالألوان المتباينة لا يوحى بالظلمة والتدهور فالشمس التى تضىء المشهد دافئة لامعة ٠

تهشم ايمان ابناء العصر الوسيط بالخلود وبحتمية انتصـار الحق ، اثر انتصار المسلمين فى الشرق ، وسقوط الفكرة الامبراطورية ، وتنازل البابوية عن مثلها الأعلى : السلطان الدينى والاخلاقى ؛ وهبوطها الى مكانة أكثر تواضعا تركز سلطانها فى الغرب على المال والسياسة ٠ على أن هذا لم يعن استهلاك عبقرية

أوروبا الفتية . فقد استطاعت الخروج ظافرة من المعمعة ، فاثبتت ان « الارادة هى أعظم سلطان على الأرض . ولم يعد العقل أساس الفهم والناحية العلمية ، بعد أن حلت الارادة مكانه . وبدلا من عقلانية الفلاسفة واللاهوتيين فى أواخر العصر المدرسى (الاسكولائى) ، حل « المذهب الارادى » : المذهب الفلسفى الجديد الذى أعتقد أن الارادة هى العامل الحاسم فى التجربة وبناء العالم . بطبيعة الحال ، يصح القول بأن خضوع هذه « النزعة الارادية » فى الفلسفة والاخلاق لعالم اللاهوت — والذى استمر هكذا حتى بعد ظهور البروتستانتية — سيحول دون استعمالها ملكاتها النقدية استعمالا كاملا . وتشبعت روح التقوى المسيحية أيضاً بما حدث من تغير فى النظرة ، وبدا هذا بوجه خاص ، فى النظر الى المسيحية نظرة عملية ، بالاضافة الى اعتزال الحياة العامة ،وايثار التأمل والعبادة . ويمثل أخلص تعبير عن هذه الروح كتاب « تقليد المسيح » للكاتب المتصوف الالمانى لـ « توماس آه كمبيس »(*) ، بمافيه من نفحات لا دنيوية رقيقة تنضح بالتقوى والورع . وصحبت النزعة الارادية زيادة التركيز على الفرد ، والاقلال من الاعتماد على الكنيسة ، وان كان الاهتمام بالطقوس الدينية (الافخاريست) قد تجدد ، وسوف نرى كيف كشف ظهور أول تلحين بوليفونى للقداس وموسيقى آلام المسيح ، عن استمرار صفاء المشاعر الدينية ، تأثرت بهذه الحركة الدينية شتى الطوائف، فنزع الهراطقة الى اتخاذ موقف من الوجود اكثر اعتدالا، مساير لأسلوب العيش السائد ، بعد انشغالهم فى العصور السالفة بالتأملات « الغنوصية الهائجة » التى جعلت من المستحيل مساعدتهم بأى عون لصالح الحضارة .

وشاعت مسحة من الاستسلام فى الجزء الأخير من القرون الوسطى ، وابان مرحلة الانتقال الى عصر النهضة ، بتأثير ادراك البشرية عدم تحقق آمال القرون السالفة ، وساعدت جوهريا هذه الحقيقة على شيوع الزعم بان العصور الوسطى عصر انحلال كامل فى الحضارة والمدنية — ويمكن ان نضيف اليها هجوم انصار النزعة الهيومانية والمصلحين — غير ان الصوت المتحمس الذى تردد خلال القرن الرابع عشر وبداية القرن الخامس عشر مناديا : «اصلحوا الرأس والاطراف» reformatio in capite et membris قد بين ان الشعب لم يكن راضيا عن انغمار الحضارة فى الظلمات .

(*) هذا الكتاب المشهور منسوب الى توماس هيمركن الملقب بآه كمبيس المولود فى كمسين من اعمال بافاريا (١٣٧٩ — ١٤٧١) .

بين العصور الوسطى وعصر النهضة

وصلنا الى نقطة يتعذر فيها ادراك الفارق بين « العصور الوسطى » و «عصر النهضة » فى الأدب · وسرعان ما أصبح الحال هكذا أيضا فى سائر الفنون · وهذا دليل آخر على وجوب عدم بخس القوة الحيوية للعصور الوسطى حقها حتى فى هذه الفترة المتدهورة · فلم تحل النزعةالانسانية (الهيومانية) لابناء عشر النهضة دون تمتعهم بقدر كبير من روح العصور الوسطى ، أكثر مما أعتقدوا · ومن ناحية أخرى ، لم يستطع كل ما نزال نعده تابعا تبعية كاملة للعصور الوسطى (أو كنوع من مسك الختام لهذه العصور من خصائص بشرية أو ظواهر) الهروب من تاثير « الهيومانية » الباكر وروح عصر النهضة · ولم يتمكن حتى عامة الناس الافلات من هذه المؤثرات · وتم ابداع أعظم انجاز شعرى للعصور الوسطى فى بداية هذا العصر · والكوميديا الالهية « وسيطة » فى روحها ، اذ تتبع سياحاتها بين الجنة والجحيم النمط المعروف للاعمال الأدبية الرمزية فى القرون السالفة : ويذكرنا لونها العلمى بالقرن الثالث عشـــر ، وبالجزء الثانى من « رومانس الوردة » Roman de la Rose ·وكثيرا ما جنح الجو الأدبى عند بوكاتشيو أيضا تجاه تمثيليات الاسرار الدينية والوزليات · ونستطيع أن ندرك فى ترجمات القرن الرابع عشر العديدة لأدب مختلف البلدان ــ وبخاصـــة الاعدادات النثرية للملاحم الفروسية القديمة ــ الخلط العجيب بين روح العصر الوســـيط وروح الهيومانية · وبدا المصور « شيمابويه » عند المؤرخين القدامى للفن «أول» ممثل للفن الحديث ، وان كان انجازه من حيث جلاله وسموه يمثل العصر الوسيط أكمل تمثيل ، حتى وان فاقت شخصياته فى حريتها وحركتها شخصيات معاصريه ، أو بدت أكثر طبيعية فى تعبيرها ، واستمرت مؤلفات موتيت القرن الرابع عشر تكشف عن روح وســـيطة حقه ، أى تعكس الايمان بموســـيقى الاجرام الســـماوية musica mundana كتركيبة متوافقة بين العالم وفكرة الامبراطورية والكنيسة العالمية ، فى عهد كان فيه النظام الوسيط يتداعى ·

على أن هناك عدة سمات جديدة يمكن لمحها فى هذا العالم الوسيط المتأخر : سمات لا يمكن التوفيق بينها وبين الماضى على الاطلاق · فلقد بدا « جيوتو » فى نظر القرن الخامس عشر كفنان بدأ « اعادة احياء الفن » Rinascimento والحق ان ظهوره قد عنى حلول (الحسن والجمال) كغاية للفن محل الجلال· وانتقل جيوتو منذ أعماله الباكرة من صرامة التصوير البيزنطى الايطالى الى دراســـة الطبيعة ، ولم يرض عن انماط «الايقونات» التى استعملها الفنانون زهاء الألف سنة · ففى نظر ابن القرن الرابع عشر ، لم تعد للمعانى السيكلوجية الكامنة وراء هذا الفن القديم أية دلالة · وتتمتع شخصيات جيوتو بسحر وسمو روح وطبيعة

وشخصية فردية • ومع هذا فهناك أشياء تذكرنا بين الفينة والفينة بالعالم الوسيط كاستمرار الولع القوطى برواية الحكايات الملحمية والعلاقة الدقيقة التى تربط بين شخصية واخرى ، فتبث فى هذه الشخصيات الغريبة البعيدة عن الفاعلية روحا شديدة الحيوية •

على ان الانفصال عن أسلوب الأدب القوطى المشبع بروح الزمان (بعكس الكلاسيكى الممثل للمكان) ، والميل للسرد والاستنتاج قد بدأ يظهر واضحا •• وحدث نفس التغير فى فن العمارة عندما حلت تصميمات عصر النهضة المعتمدة على علاقات هندسية بين أشياء مشتركة فى مكان واحد ، محل « الفضاء » القوطى، وما فيه من تعاقب واشعار بروح الزمان • فالبناء القوطى ليس مقفلا أو مكتملا ولا يمثل شيئا ساكنا صارما • انه فى حالة صيرورة دائمة ، يحكى حواديت لا تنتهى • ومن هنا لا تخلق أية كاتدرائية غير مكتملة الشعور بأننا فى حضرة شذرة ناقصة • وعلى العكس فكثيرا ما يضخم البرج غير المكتمل انطباع الشموخ والأهمية • والشذرات لا تطاق فى الوحدة المكانية الهندسية لعصر النهضة ، فلقد تحول المكان الموضوعى الى مكان ذاتى ، وهى ظاهرة وثيقة الارتباط بما حدث فى الموسيقى • فبعد أن كان «كونتربنط» القرن الثالث عشر قوطيا بمعنى الكلمة ، يسعى لبلوغ غايته فى عقوده المبنيةبقصد متغاضيا عنالأصول الهارمونية والتنافر بين نقطة البدء ونهاية العقود ، جاء كونترابنط عصر النهضة الخاضع لأصول الهارمونية التى لا تزيد عن كونها تغيرا من المكان الموضوعى الى الذاتى • وتطلبت أصول وضع الأسطر اللحنية فى توافق ناعم انتهاج أسلوب افقى ، وان كان هذا الأسلوب الأفقى مرتكزا على قاعدة من التآلف (وهى رأسية بطبيعتها) ميالة دائما للرخامة •

الفن فى نظر العصور الوسطى حرفة • أما عصر النهضة فقد اعترف فى بدايته بوجود قوة خفيةللالهام تنبعث منها أفكار الفنان • واعترف أيضا بعدم تيسر تشكيل هذه الافكار وتحويلها الى أعمال فنية الا اعتمادا على الشخصية الخلاقة للفنان ، الذى لن يستطيع عرض شىء يظل غريبا عن طبيعته كفنان • ورغم مايبدو فى هذا الكلام من بداهات ، الا انه يمثل حاجات فنية مستحدثة لا تصادف فى مذاهب فن القرون الوسطى • واثنى كل من بوكاتشيو وفيلاتى على شخصيات لوحات جيوتو التى بدت لهما طبيعية ، الى حد أن الناس « يحسبونها أحياء وتتنفس » ولكن لابد الا يكون قد غاب عن فطنة هؤلاء الناس أن الاشجار والجبال التى رسمها الفنان الكبير لا وجود لها فى الطبيعة ، وأن مبانيه غير صالحة للسكنى، وان الشخصيات مصورة من داخلها الى الخارج، لأن ماكشفه جيوتولم يكن الطبيعة فى مظهرها الخارجي ــ اذ كان هذا ما اكتشفه بعد ذلك القرن الخامس

عشر – بل طبيعة النفس • وانبهر معاصروه بشدة قدرته على تصـــوير النفس الانسانية ، الى حد انهم لم يلمحوا الشطحات الخيالية فى بيئاته الطبيعية •

استمر وجود عناصر من القرون الوسطى فى الأدب والفنون ببلدان شمال الالب وفرنسا ايضا ، حتى عصر الاصلاح الدينى • « والهيومانية » واضحة فى الأدب ايضا ، ولكنها مالت فى عروضها الى روح العصور الوسطى بصورة قاطعة، واستمرت الروح القوطية تسود الفنون التشكيلية والعمارة بفرنسا ، ولكن واقعية المدرسة البورجونية – كما تمثلت فى الشخصيات القوية الرائعة لكلوس سلوتر (مات حوالى ١٤٠٦) – قد غيرت نظرتها واسلوبها • وفى الموســـيقى ، حرص الاسلوب المجدد للمدرســتين البورجونية والفرنســـية الفلمنكية على الاحتفاظ بالعناصر القوطية ، برغم ما حدث من توقفات ، حتى جاء القرن السادس عشر ، وفى ايطاليا وحدها ، تحقق على الفور الانتصار الكامل لحركة النهضـــة ، بعد ابتدائها فى فلورنسا •

« الفن الجديد » و « الفن القديم »

الف الاستاذ فيلبوس دى فيترياكو واسمه الحقيقى فيليب دى فيترى (١٢٩١ – ١٣٦١) بحثا يدعى الفن الجديد Ars Nova وقصد بهذا العنوان الحافل التطبيق المنطقى الذى سيترتب عليه أسلوب اصـلاحى فى الموســـيقى والتدوين الموسيقى • واعترف «الفن الجديد» الى جانب الايقاع الثلاثى triple time بالايقاع المزدوج • binery أو duple time ،وكان محرما حتى ذلك العهد فى الفن الرسمى للموسيقى(*) • وحتى وقت قريب نسبيا ، فهم المؤرخون فهما حرفيا عنوان هذا البحث الذى تحدث عن حرفية الفن الموسيقى ابتداء من الربع الثانى من القرن الرابع عشر ، وبذلك جعلوا هذا القرن برمته يظهر بمظهر العصر الموسيقى المقفل الموحد • والواقع ان القرن الرابع عشر لا يمثل مثل هذا العصر المحدد • فهو بينما يظهر علامات تجديد واضحة ، استمرت موسيقاه وشـــتى الفنون الأخرى تتبع القرون الوسطى • اما الممارسات التى شكا منها الحصفاء من أهل العلم ، وأصدر البابا يوحنا الثانى والعشرون مراسيم ضدها ، فتتبع المراحل الأخيرة من الفن الوسيط، ولاتزيد عن اشياء متجهة الى الانحطاط • اعتاد المؤرخون تحديد تاريخ بداية عصر النهضة الموسيقى بحوالى سنة ١٦٠٠ ، اى فى الوقت الذى ظهرت فيه الاوبرا • ثم تذبذت هذه الفكرة السخيفة التى تخلط بين الباروك والرينسانس ، واتجهت الى المغالاة فى اتجاه آخر ، وزحزحت هذا التاريخ

(*) اجلالا للثالوث المقدس ولواحد من اعوام القرون الوسطى – المراجع .

الى الخلف ثلاثة قرون • والواجب أعتبار « ألفن ألجديد » فى القرن الرابع عشر انتقاليا ، لأنه يثبت مرة أخرى استحالة اقامة حد فاصل مستند الى أى دقة علمية بين العصور الوسطى وعصر النهضة •

فى ١٥ فبراير سنة ١٣٥٠ ، كتب الشاعر بترارك ـ وكان مقيما حينذاك فى بادوا ـ رسالة طويلة الى فيترى معلنا فيها تقديره له بصفته الموسيقى الفرنسى الذى يعتبره أعظم الموسيقيين والشعراء الوحيدين فى عصره • بينما جاء وصف فيترى بقلم سيمون تانستيد ـ وهو كاتب انجليزى شهير فى ذلك العصر : « بزهرة موسيقيى العالم طرا» وفى رأى أحد معاصريه وزميله فى حاشية الملك فان فيترى « الأسقف العالم كان أقدر على معرفة (تأليف) الموتيتات من أى موسيقى آخر » نصادف هنا بكل تأكيد رجلا ذا أهمية كبرى • ومع هذا فيبدو ان ما خلد اسم فيترى فى التاريخ لم يكن موتيتاته ـ لأن المعروف منها لا يزيد عن موتيت واحد أصيل ، والعديد مشكوك فيه ـ ولم يكن أيضا مكانته الدينية أو السياسية العالمية • ان ما خلد اسم فيترى فى التاريخ هو القوة الدافعة التى منحها « للفن الجديد » • وعمله الخالد هو بحثه فى «الفن الجديد» Ars Nova • أما الابحاث الثلاثة الأخرى المنسوبة اليه فكانت مستلهمة ـ كما يحتمل ـ من مذهبه وتعاليمه، ونسبت اليه بتأثير صيته البعيد •

ولكن على الرغم مما احاط فيترى من اجلال وتقدير ، فينبغى الا ينسب اختراع الايقاعات اليه ، فلقد تحدث ماركيتوس من بادوا أيضا عن الزمان غير الكامل tempus imperfectum أو المزدوج ، ويعد مستحدثا بالنسبة للزمان الثلاثى الكامل بقداسته tempus perfectum • ان هذا يعنى أن الايطاليين قد عرفوا ـ أو مارسوا ـ الايقاعات المباشرة مثل أقرانهم الفرنسيين ، وربما قبلهم ، لأن ماركيتوس كان من الموسيقيين المتمرسين الذين نقلوا عادات مستمدة من الخبرة العملية ، ولم يعتمد على محض نظريات • علينا ان نستخلص اذن ان دور فيترى كان اباحة المستحدثات الموسيقية فى « الفن الجديد » ، وشرحها وحقق ذلك باكبر قدر ملحوظ من الوضوح ، فبين الاوزان باشارات منظمة بفطنة وحصافة ، وبدقة قضت على كل غموض فى الماضى ، وأضاف اشارات مدونة باللون الاحمر ، تساعد على توضيح الايقاعات المعقدة ، التريولات ، والصور بالضربات القوية (السنكوب) •••• الخ • ولكن هناك حقيقة ستظل ماثلة وهى ارجاع دافع التغيير الى ايطاليا ، وتثير هذه الحقيقة مشكلات خطيرة حول طبيعة « الفن الجديد » ، وأصله •

لم تظهر ايطاليا على مسرح تاريخ الموسيقى الا فى وقت متأخر نسبيا • ولقد رأينا كيف استوطن الفن الجريجوريانى هناك ، وكيف تسبب عداء مشاعر الناس

فيما وراء الألب للموسيقى الجريجوريانية فى احداث نشـــاط موسيقى كبير ، ورأينا أيضا تيار مؤثرات التروبادور ، وبزوغ الشعر الغنائى الدينى عند اتباع القديس فرنسيس، وكيف كانت مدائح اللاودي أهم نتاج فى هذا الفن الوطنى، وكيف ظهرت الى جانب « المدائح » فى بداية الموسيقى الايطالية مقطوعات « السيكونس » اللاتينية ومقطوعات الآلات للمنستريل • على ان ايطاليا لم تمر بالتطورات الطويلة الهامة من الاورجانوم ، الى الديســـكانت ، الى الموتيتات القوطيـــة البوليفونية العظيمة • فلم تظهر المادريجالات أى أول أمثلة لها فى الموسيقى البوليفونية ، الا فى القرن الرابع عشـــــر ، بعد ان كانت البوليفونية القوطية قد بلغت ذروتها • وتتشابه غرابة الفن القوطى فى نظر العقلية الايطالية مع غرابة الجريجوريانية عند بلدان ما وراء الالب • ويكشف المظهر الغريب لفن العمارة القوطية عندما اتبعتها ايطاليا عن مدى نفورها الفطرى منها • اذ يتبين من روح التعلق بالأرض الواضح فى كاتدرائيات القوطية الفسيحة الارجاء ، وتعارض شكلها مع ما فى كاتدرائيات الشمال من تحليق علوى وابتعاد عن كل ما هو حسى ، ان ما قبلته لم يكن جوهر القوطية ، بل ملامحها الخارجية ليس الا • ولم يختلف الأمر فى الموسيقى • اذ كانت روح البوليفونية القوطية غريبة عن الأحاسيس الموسيقية لابناء الجنوب •

وتأثير الفن الفرنسى واضح • ولكن من الجدير بالذكر أنه قد جاء من مصادر أما سبقت الفن القوطى الحق ، أو مثلت فرعا من فروعه الصغرى • وتذكرنا الروح الساخرة والرمزية فى المادريجال ، وبنائها الاســـتروفى بفن التروبادور البروفنســالى الايطالى فى بداية القرن الثالث عشـــــر • أما حرفية الحانها ذات السطرين اللحنين ، فتبين الاعتماد على نماذج الاورجانوم التى انبعثت من ليموج، وان كانت حتى المؤلفات الباكرة للمدرسة الفلورنسية قد كشفت عن رخامة فنية تفوقت على النماذج البروفنسالية التى اقتدت بها • وعرضت موسيقى القرن الرابع عشر (التريشنتو عند الايطاليين) فى ايطاليا ، بالرغم من اشتقاقها الظاهر نظرة للبوليفونية لم تكن جديدة فحسب ، ولكنها كانت متعارضة أساسا مع الأصول القوطية • ومرة أخرى ، أشاعت « المادريجالات » و « البالادات » و «الكاشيات المشاعر والروح الطبيعية الحسية المأثورة عن الجنوب • وتحتل « الميلوديا » الصدارة ، وتسيطر على الشكل • فلقد رفض ايطاليو القرن الرابع عشر ، بما عرف عنهم من التعلق بالأرض وبالطبيعة واحساس موسيقى فطرى، الحان «التنور» الطقوسية ، واتجهوا الى تأليف موســـيقى بغير لجوء الى « الكانتوس بريوس فاكتوس » • وبينما هدفت البوليفونية القوطية الى انشاء مؤلفات ذات سطور لحنية متساوية الأهمية ، كل يتبع عالما ايقاعيا خاصا به ، اعتبرت بوليفونية القرن الرابع عشر الايطالية السطرين كيانا واحدا ، وعنيت عناية فائقة بالسطر العلوى الخاص « بالميلودية » ، الذى أصبح الآن ينطلق بحرية ، دون خضوع لأى عوامل مسبقة • وتحتل هذه الميلودية موقفا وسطا بين صرامة الشمال وتيار الزركشة

(الميليزما) بلا حدود فى المشرق • وخضعت بعد تحريرها من قيود الاوزان المقامية للاحساس الطبيعى « بالسيمترية الطليقة » والمعالم المحددة ، وحمل السطر الخاص بالتنور – لأول مرة فى تاريخ الموسيقى – عبء ارتكان الموسيقى التى فوقه ، وبذلك اتخذ دور سطر « الباص » •

كل هذه الحقائق من دلائل حضارة موسيقية مرموقة ، واضحة الاصالة والاستقلال • وتأثر المؤرخون بهذه الحقائق بقدر كاف ، دفعهم الى القطع بأن «الفن الجديد» نشأ فى ايطاليا ، وبانه يمثل فنا وطنيا سيقرر مصير تقدم الموسيقى • ومع هذا فثمة حقيقتان تدفعان المؤرخ الحديث الى التريث قبل قبول هذا الرأى ، الأولى هى تأخر ظهور البوليفونية فى ايطاليا ، والأخرى عجزها عن مناهضة تأثير الفن الفرنسى الجديد •

وعجز موسيقى القرن الرابع عشر الايطالية عن الاحتفاظ بمكانتها مثير للدهشة •فلقد تأثر بالفعل جيل « لانديني » (مات ١٣٩٧) تأثرا كاملا بالفن الفرنسى ، وما لبثت الموسيقى الايطالية ان تنازلت عن طابعها ، وقبلت قوالب الشمال الموسيقية ، واتبعتها • « والبالاتا » التى حلت محل المادريجال و «الكاتشيا» نسخة من « الفيرالية » Virelai الفرنسية ، قدمت فى نهاية القرن الكثير من الخصائص المميزة للطابع الفرنسى القوطى • وفى منتصف القرن، عندما حلت المؤلفات ذات الثلاثة السطور اللحنية محل المؤلفات ذات السطرين اللحنيين ، أمكن ملاحظة كيف استحوذ تفكير الشمال الكونترابنطى على المادريجال •

يثير تأخر ظهور البوليفونية فى ايطاليا الحيرة عند تعليله • فعلى الرغم من ان ملامح نموها الطيب تجعل من المستبعد الاعتقاد بأنها بداية ، الا ان الافتقار الكامل الى أى وثائق باكرة تجعل من الصعب استخلاص أى نتائج لا يتطرق الشك فى صحتها • ومع هذا فهناك شىء واحد يبدو مؤكدا : فاذا سلمنا بان فرنسا كانت استاذة ايطاليا فى الأدب والحياة الاجتماعية ، فلا يستبعد أن تكون قد قامت بنفس الدور فى الموسيقى ، وهى الفن الوثيق الارتباط بالأدب خلال القرون الوسطى ، وعلى هذا يتضح فى نهاية الأمر ان الفن الايطالى الجديد ليس أكثر من امتداد عضوى للفن الفرنسى الوسيط • فلم تكن فرنسا المنهكة حضاريا فى القرن الرابع عشر بقادرة على متابعة ايطاليا القوية بعد انتعاشها فى عصر النهضة الصاعد ، فسلمت زعامتها لجارتها عبر الالب ، غير أن هذا قد حدث لفترة وجيزة فحسب ان كل المستحدثات – أو تكاد – التى نشأت فى ايطاليا ترجع الى أصل فرنسى • فلم يكن رفض الكانتوس فيرموس – الظاهرة التى تميز بها الفن الايطالى الجديد

ـ الا مجرد اللمسة الختامية لاتجاه واضح فى الموسيقى الفرنسية ينزع الى أيثار السطور اللحنية الثلاثة الأخرى فى الموتيت ذى السطور اللحنية الأربعة ، على حساب سطر «التنور» • ويرجع فضل العبقرية الايطالية الى اكتشافها هذه الميول، وقبولها لها ، ونهوضها بها • وينسب الى فلورنسى القرن الرابع عشر فضل ترتب على ذلك من اعادة لتنظيم الموسيقى القديمة ، وتحويلها الى فن باكر لعصر النهضة • فلقد منحت ايطاليا اللحن القوطى المقيد بالايقاع اتجاها ، وزودته بتقاطيع خارجية ، ووجهت الفن الجديد الى الرخامة ، وادخلت على العالم الموسيقى الجديد « سيمترية » وتجسيما •

علينا اذن عند الحكم على الأهمية التاريخية لحضارتى البلدين ان نقسم غصون الغار بينهما • ففرنسا تمثل النوع الأقدم من الفن • أما ايطاليا فتمثل النوع الأحدث واجتذبت فرنسا الطلبة والباحثين من شتىانحاء أوروبا • وتأثرت ايطاليا فى القرن الرابع عشر ـ ربما أكثر من سائر البلدان ـ تأثيرا عميقا بالحضارة الفرنسية • فلقد رأينا كيف قلد الشعر والأدب الايطالى منذ عصر باكر الفن البروفنسالى الفرنسى • اما خلال القرن الرابع عشر ، فقد بلغ التفاعل بين البلدين فى كلا الاتجاهين أوجه ، وتميز دائما بحيويته • واستمرت باريس كعبة للعلم والفن ، ولكن المدن الايطالية بدأت تكتسب أهمية ، وتعلن استقلالها فى مسائل الحضارة ، وعلى هذا يكون النصف الاول من « الفن الجديد » قد خضع للفن الفرنسى، أما النصف الثانى فيمثل سيادة ايطالية استمرت أمدا قصيرا فحسب • علينا الآن ان نتتبع سير الأحداث ، فنعود الى التحدث عن «الفن الجديد الفرنسى» بوصفه نقطة البدء الصحيحة •

« الفن الجديد » فى فرنسا

استمر البلدان اللذان تقدم فيهما الفن الجديد يعيشان فى جو أواخر القرون الوسطى ، بيد ان ايطاليا قد ازدادت اقترابا من روح النهضة الدانية ، لأنها ظلت تحيا دائما فى ظل تراثها العريق • ان هذا يفسر طبيعة الحضارة الايطاليةالوسيطة التى لم تستطع بلوغ نفس عمق الروح الوسيطة وحرارتها فى فرنسا وبلدان الشمال الغربى ، فلم تكن فرنسا قادرة على عزل نفسها عن الحضارة والمدنية الوسيطتين بنفس السهولة التى حدثت لايطاليا ، لارتباطها بهما أكثر من أى بلد رومانى آخر • وبلغ التأثير الايطالى ـ من جهة أخرى ـ فرنسا ، ولكنه لم يستطع بطبيعة الحال الحلول مكان تأثير التراث القوطى الذى بدت مكانته فى نظر البلد الواقع على الطرف الآخر من الالب مماثلة فى المكانة للتراث الكلاسيكى عند الايطاليين • ومع هذا فمن الجدير بالذكر انه قد بدأ التأثر بالقوى الخارجية الخلاقة فى الخارج منذ جيومدى

ماشو ـ أهم ممثل « للفن الفرنسى الجديد » ـ فى الاضمحلال • واختفى المؤلف الموسيقى غير المعروف الاسم ، وبدأ العصــــر القوطى فى أواخره يعترف بوجود انسان خلاق ينبع منه الخلق الفنى • فبعد ان كان موسيقيو « الفن الفرنســى الجديد » خاضعين لتاثير المذاهب الموسيقية المدرسية (السكولائية) ، يؤلفون الحانا متلعثمة مقيدة ، اتبعوا سليقتهم الايقاعية الفطرية ، وتخلوا عن الزخارف القوطية ، فألفوا الحانا مكتملة طيعة بديعة التكوين • واختفى الطابع العابس اللاشخصى لارادة الخلق الفنى فى العصر الوسيط ، وحلت محله عبقرية الشخصية المتفردة • وابتعد « موتيت الفن الجديد » عن الأسطر الكونترابنطية للقوطية فى تواصــــلها ، كما ابتعد أيضـــا عن مبدأ اســـتقلال النص وتعدد اشــــعار فاصبحت معانى النصوص الآن أكثر ارتباطا بعضها ببعض، واعتمدت عادة على نفس اللغة ، وتنوع الفحوى ، فهو تارة ليريكى أو دينى ، وتارة أخرى سياسى أو اخلاقى • وقد بلغ الموتيت درجة عالية من الصقل الفنى متجهة الى التدهور ، أما الروح القوطية فقد ظلت حية ، ولكنها فقدت القوة البناءة ، وكشــفت عن الميل الى السيمترية ، التى استمرت مميزة فى الحقب التالية •

وتســـببت شدة تعقيد الموتيت فى تعرض مكانتها العالية للتحدى • وطالبت الجماهير باستعادة المجد السابق للاغنية ، التى تمتعت دائما بالشـــــعبية • وساعدت على تحقيق هذه الغاية العودة المؤقتة لعالم الفروسية ، وعادت الافكار الوسيطة بألوانها الرومانتيكية للظهور ابان الفترة القصـــيرة لحكم الملك هنرى السابع (١٣٠٨ ـ ١٣١٣) الأشبه بفردريك بارباروسا آخر يحلم باحياء سؤدد آل هوهنشتاوفن ، وبالرغم من أن كل ما اثبتته حملته العقيمة على ايطاليا هو عدم جدوى أية محاولة لاحياء السياسة الامبريالية القديمة ، الا أن جيوشه قد لاقت ترحيبا من الكثيرين ـ من بينهم دانتى ـ فنظر اليهم كأبطال قادرين على انهاء الصـــــــراع بن الجلفيـــــين والجبللينيـــــين ، الذى بدا وكأنه لن ينتهى ، ثم جاء ابنه جون لوكســـمبورج (١٢٩٦ ـ ١٣٤٦) ملك بوهيميا (١٣١٠ ـ ١٣٤٦) ـ وهو شخصية رومانتيكية يبدو كأنها قد جاءت من القرن الثانى عشر وقد حشد فى هذا البلاط ،وفى خدمة الملك جون بمغامرين اعادوا لفترة قصيرة المجد التليد لعالم الفروسية • واستلهم هذه المؤثرات جيوم دى ماشو ، أعظم شخصية فى الفن الفرنسى الجديد ، ومن بين أعظم شخصيات تاريخ الموسيقى • فهو واحد من أواخر الاكليروس العلماء فى القرون الوسطى ، كان شاعرا وعالما وموسيقيا تقمص فيه الفن الفرنسى الجديد ، مثلما تجسم الفن القديم فى المعلم بيروتان ، ولاتعارض بين الاثنين ، لأن ماشو قد واصل رسالة الاستاذ الموسيقى الكاتدرائية « نوتردام » •

آلى ماشو على نفسه ــ بوصفه «تروفيرا» جديدا ــ اعادة احياء العالم القديم لفن الفروسية اعتمادا على سبل جديدة للتعبير ، ولكنه رأى أمامه الموتيت القوطى كما كان يمارسه « فيترى » ، ومدرسته ، وهو نموذج لم يكن من المستطاع اغفاله بوصفه القالب الموسيقى الأساسى المعاصر ، وهكذا ارتكن ماشو على الموتيت الباكر « للفن الجديد » كنقطة بدء له ، غير ان اعتياده الاستعاضة عن النصوص اللاتينية المعتادة بأغانى غرامية فرنسية قد كشف عن محاولة لتطعيم هذا الفن بنصوص أغانى فروسية مزعومة ، واثبتت التجربة فشلها • فلم يكن من الميسور اعادة خلق فن ارستقراطى من القرن الثانى عشـــر اعتمادا على الموتيت القوطى بجلاله وصرامته • وزودته أغانى « التروفير » و « الروندو » و « البالاد » بنماذج أنسب • وحاول « ماشو » الشاعر استعادة روح الحب المتانق المهذب فى شــعره الغنائى ، ولكن هذا الشعر أثبت خلوه من الأصالة واعتماده على كلمات متحذلقة، والاعيب من القوافى تتبع نماذج ولى عهدها • على أن ماشو الموسيقى قد جاءنا فى الحان اغانيه بموسيقى معبرة عميقة الشعور تشع منها روح رومانتيكية مليئة بالخيال • وبذلك ارتفع « البالاد » البوليفونى فى نهاية العصر القوطى الى مكانة مساوية للموتيت ، وحول ماشو هذا القالب القديم للاغنية الراقصة الى نوع معقد ضم خصائص كل من الموتيت والروندو مستخدما كل مصادر البوليفونية بقدرة سامية ، ذوقه هو الشىء الوحيد الذى يتفوق عليها • والواقع أن هذه البالادات البوليفونية كانت أغانى مصحوبة بآلتين أو ثلاث • ما يغنى فيها لم يزد عادة عن السطر الواحد • وتمثل آخر تعبير أسلوبى عن الروح القوطية ، اذ تعرض التراث القوطى بعد موت ماشو للامتزاج المشوه بعناصر أجنبية •

أصبحت الأغنية المصـــحوبة بالآلات فى كل من فرنســـا وايطاليا جوهر المؤلفات الموسيقية الدنيوية « للفن الجديد » زهاء المائة عام • وما لبث أثرها أن ظهر فى موسيقى الكنيسة ، واختفت الأغانى المنفردة بغير اصطحاب اختفاء تاما ، بينما ظهر اتجاه تسوية للتوفيق بين « الموتيت » و « البالاد » المجارين الوثيقى الاتصال بالفعل • وانتفع البالاد بما ترتب على ذلك من امتزاج أكثر من انتفاع الموتيت به • فقد كسب البالاد فى ناحية الصنعة والحرفية ، أما جوهر الموتيت فقد تعرض للوهن ، ولم تعد له أية قسمات موسيقية محددة ، بعد ابتعاده الفعلى عن الروح القوطية ، وكشفه عن تأثير بواكير عصر النهضة الايطالية •

« الفن الجديد » فن دنيوى تقوم فيه ممارسة الموسيقى الروحانية ــ الطقوسية بخاصة ــ بدور ضئيل فى النشاط الخلاق لموسيقييه • وبذلك كشف عن تباين ملحوظ مع « الفن القديم » ، ومقطوعات الاورجانات الشامخة عند بيروتينوس • واستبعد فيترى وزمرته « الاورجانات » و «الكوندكتوس » القديمتين اســتبعادا كاملا ••

وحذرت اللائحة التى أصدرها يوحنا الثانى والعشـــــرون (١٣٢٤ ـ ١٣٢٥) من اتباع الاتجاه الجديد أو (المدرسة الجديدة) وكشف ذلك بوضوح عن تدهور حيوية الموسيقى الكنيسة القوطية بعد ان كادت تنسى فيها حتى تقاليدها ، واتبع الموسيقيون عند وضع أعمالهم النماذج الدنيوية ، وأحدث عداء اتجاه البابا يوحنا أثره بطبيعة الحال ، ولكنه لم يستطع ايقاف التسرب البطىء للميول الجديدة الى موسيقى الكنيسة · وهكذا اقتحم أسلوب « البالاد » و «الموتيت » موسـيقى الكنيسة الصميمة · وبعد ان اختفى فن الاورجانا القديم ، اتجه الموسيقيون الى التلحين البوليفونى للاجزاء الخمسة الثابتة فى القداس الاوردينارى : « الكيرى و « الجلوريا » و «الكريدو » و «السانكتوس » و « الاجنوس داى » ، وقاموا بتلحينها وفقا لاسلوب الموتيت السائد · بعد منتصف القرن ، بدأ أسلوب الاغنية يظهر فى الاسلوب الكنسى ، ولكنه افتقر الى حيوية الأغنية الدنيوية ، وتعبيرها ، لحرص الكنيسة على الوقار العريق لموسيقاها الطقوسية · وتم الاحتفاظ بقداسين من هذه القداسات للاخلاف · يرجع الأقدم الى بداية القرن الرابع عشر ، وظل يتبع أسلوب « الكوندواكتوس » الأقدم · أما الآخر فمن تأليف ماشو ، ويكشـــف بالفعل عن تأثير « الفن الجديد » · والقداسات الايطالية من ذلك العصر لم يبق منها سوى شذرات ، وتعرض أسلوب البالاد · تركز الاهتمام على القداس ، ولكن « الفن الجديد » قد بدد طاقته ، وعجز عن مد نشاطه الى ميدان الموسيقى الدينية، وخلق أســـلوب جديد يتناسب فى الأهمية مع الفن الدنيوى الجديد · وجاء هذا الاسلوب من مصادر جديدة فى القرن الخامس عشر ، وبه بدأ عصر جديد ·

استمر الأســـلوب القوطى ، حتى فى تدهوره ، يحدث تأثيرا خلاقا ، بدا فى الحرص على مراعاة التصميم المعمارى رغم كل الاتجاهات المتجهة الى عكس ذلك· وظل متمسكا بحقوقه حتى أمه بعيد خلال عصر النهضة ، اذ قام بتزويد البناء الموسيقى بأسسه التقنية · ومع ان هذه الأسس قد احتفظت بطابعها الروحى ، الا ان التأثير الفنى قد أصبح حسيا ، تخضع لميول الفنان الفردية والطبيعية ، وخفت صرامة الأصول المعمارية للبناء ورصانتها ، حتى أصبحت لاتكاد تلمح · والتأثير القوطى هو المسئول عن اهتمام الفنان ببعض تصميمات صارمة « كالكانون » · وأصـــله محـــاط بالغموض ، غير أنه لا غبـــار على القول بانه قد جاء نتيجة لمرتجلات المنستريل على الآلات ، وفيها يكمش العازفون المتناوبون محاوراتهم الى حد ان الميلودية تجىء فى أعقاب الأخرى مباشرة · وفى القرن الرابع عشر ، حظيت بالتقدير الفنى بعد ان اتخذت شكل « الشاس » أو المطاردة أى شكل أغنية من سطرين لحنيين يطارد كل منهما الآخر ، ملحنة تلحينا كاملا من أولها الى آخرها ، أى ليست فى القالب الاستروفى الذى يتعاقب فيه لحنان أو سطران متماثلان فى تكرار « كانونى » جامد للحن · وتعد روندو ماشـــو : « نهايتى هى بدايتى

وبدايتى هى نهايتى.
Ma fin est mon commencement et ma commencement et ma fin
خطوة أبعد من « الشاس » ، وأدت الى ظهور الفن الكانونى المعقد الذى قدر له الظهور فى القـــرن التالى ، وهو مؤلف معقد البناء ، روعيت عند تأليفه قدرة الأصوات الثلاثة كلها على الغناء فى اتجاهين ، أما من بدء اللحن حتى ختامه ، واما من نهايته الى مبتدأه ·

التراث الكامل لماشـــو ميســـور الآن فى طبعة من نفائس البحث والعلم فيها نجد Le Livre du Voir Dit ، القصيدة التى يروى فيها الشاعر ابن الستين قصة غرامه بنبيلة شابة وفقا لانقى تقاليد الفروسية · وتذكرنا بالغرام الملتهب courtoi للتروفير القدامى ، و « بالادات » ذات رقة تكذب انتماءها للعصر، وموتيتات تكشف عن كل براعة فى الكونترابنط على أواخر العصـــر القوطى ، واستطاع نفر من صفوة الموسيقيولوجيين فى عصرنا (البرت ولودفيج فون بيكر) أن يثبتوا فى موتيتات ماشو الأخيرة اتباع المبادىء الصارمة للبوليفونية القوطية. كما اثبتوا ان غيبيات الفيثاغورية الجديدة ، ورمزية العدد عند العرب ، التى ترجع الى عصور غابرة ، قد استمر ظهورها بصورة مقنعة فى السطور اللحنية العليا من هذه الموتيتات ، وان بدت متحررة · أما الى أى حد كشفت هذه العناصر الوسيطة عن البراعة ، فيتبين من عدم اســتطاعة باحث قدير مثل هوجوريمان اكتشافها ، مع أنه أدرك الأهمية الثانوية للعنصر الميلودى بالنسبة لباقى العناصر فى مقومات الخلق الفنى · تمشيا مع الروح القوطية الصميمة ، فانه من العسير تقدير هذه الموتيتات التى توصف باستواء ايقاعها · وربما وصفها كثيرون بأنها غير موسيقية ، الا أن تحويل الروحانية الخاصة ، فى بناء معقد صــارم الى أبعد حد ، الى صورة حسية جمالية قد تحقق بمهارة كاملة فى هذه الروائع · ولو توخينا الاناة عند دراسة هذه الاعمال لاتفقنا حتما مع حكم فون بيكر فى انها ضمن المبدعات العظيمة للفن الموسيقى فى شتى العصور ·

« الفن الجديد » فى ايطاليا

فلنعد الآن ــ بما عرفناه عن « الفن الجديد » فى فرنسا ــ الى اســـتقصاء موسيقى القرن الرابع عشر فى ايطاليا، التى قاومت، كباقى أوروبا، حالة الارهاب التى سادت العالم المعذب ، ولكنها قاومت بتحرر فنى · فلم يرسم الايطاليون مشاهد رقصات الموت (الماكابر) ، كما فعل الناس فى فرنسا والمانيا واسبانيا · فتكاد قصيدة بترارك عن انتصارات الموت ، واللوحة الحائطية فى كامبو سانتو فى بيزا ان تكونا قد مجدتا الموت · هـــكذا كانت الاصداء الفنية لسنة ١٣٤٨

الحافلة بالمحن • والبلد القادر فى مواجهة قوى الدمار على ابداع أعمال فنية تعكس المأساة لا فى مظاهرها السقيمة ، وانما فى ذروة مثاليتها ، قادر أيضا على ابداع فن يعكس السلام والفرح وسط الشقاء • كانت « الريسبيتو » والاسترامبتو Strambotto والمادريجال ، تغنى وترتل فى كل مكان ، ولا يبدو ان الاهوال التى استمرت تخيم على الناس وقراهم قد استطاعت حجب روحها الدمثة الرقيقة • ليس امرا يسيرا فهم هذه الروح الشاعرية الهانئة ، فلا يكفى وصفها بانها نوع من الاستسلام الساذج ، الذى يدفع الى نسيان الماضى ، والاستمتاع بالحاضر فى فترات السلام القصيرة بين العواصف السياسية والاجتماعية والمادية • فلابد ان تكون هناك صلابة روحية قد أمكنها الصمود فى وجه قوى الدمار • ولا جدال فى ان مقاومة القرن الرابع عشر بايطاليا لم تعتمد على الوعى ، فكان المسرح الذى عبرت عنه الفنون والآداب لا شعوريا من كل ناحية ، ثم جاء دور القرن الخامس عشر فى مواجهة المصير بحكمة واناة •

نستطيع ان ندرك استعداد العصر للارتقاء بفن الموسيقى وقد ازدهر فيه الشعر الايطالى الغض • ويثير الانتباه كيف خيم النسيان على كل ما حدث بالفعل قبيل ظهور « الفن الجديد » • فلقد شعر موسيقيو الفن الجديد بالثقة والاطمئنان عند قيامهم بالتاليف الى درجة يتعذر معها تصديق عدم اعتمادهم على أصول نظرية كما يتقدم به بعض الباحثين • وفضلا عن ذلك ، فمن المستبعد ان يكون الايقاع الثلاثى (مازورة ذات ثلاث نبرات) هو المستخدم فى البلدان غير الخاضعة للسكولائية (المدرسية) • نعم لابد ان يكون « الفن الجديد » قد انحدر من ماضى موسيقى عريق ، من اسمى مقام • ففى العهد الذى كانت فيه لغات الرومانس الأخرى مازالت فى دور الحضانة اخرج التوسكانيون « دانتى » و « بترارك » و « بوكاتشيو » ، وكلهم قد تميزوا بامتلاك أعنة لغة ، طيعة لكافة مطالب التعبير • محال اذن ان يكون هؤلاء الشعراء ، و « جيوتو » ـ واقرانه من المصورين ، قد ظهروا كظواهر منعزلة ، فلقد انضم اليهم موسيقيون فلورنسيون وايطاليون آخرون ، مساوون لهم فى المرتبة الفنية •

ربما أمكن ارجاع مادريجال القرن الرابع عشر madrialle أو madriale الى الباستورال البروفنسالية ، ولكن طابعها قد تعرض لتغيير كبير فى تلك الحقبة • ولم تعد تروى مغامرات الغرام ، وتتغنى بجمال الريف • وقالبها الشعرى دقيق التنسيق ، أما موضوعها ـ وبخاصة فى مادريجالات بترارك وبوكاتشيو وساكيتو الاكبر ـ فيدور حول تأمل الطبيعة • وأقدم مؤلف للمادريجال نعرف اسمه هو بيترو كازيللا صديق دانتى ، الذى خلده فى « المطهر » • ومع هذا فلم يبق من مؤلفات كازيللا أى شىء • القالب المستجد الآخر فى الفن الموسيقى

الايطالى هو « البالاد » أو « البالاتا » • ويقف فى الطرف المقابل للموتيت القوطى يصور المثل الأعلى للعصر الجديد فى صورته المنمنمة بعصبيتها ورقتها وحيويتها ، لا يصح القول بمساواة هذه البالادات الايطالية للبالادات الراقصة التى كثيرا ما يشير اليها الشعراء ، لأنها ليست راقصة فى روحها • وفقدت قوالب الرقص الشعبية الأصلية طابعها عندما استولت عليها موسيقى الفن وجعلت لها نمطا • وحدث أمر مماثل فى القرن الثامن عشر عندما ظهرت فى متتابعات آلات ذلك العصر رقصات شعبية مثل الجافوت والمنويتو فى قوالب نمطية ، أما موسيقى « الشاس » الفرنسية فقد واءمت الاسلوب الكونترابنطى الجديد الذى استطاع بعد استبعاده لسطر « التنور » انشاء سطر « الباص » المصاحب الذى هبط الى وضع ثانوى هو مساعدة اللحن وسناده فقام بتعزيز اللحن وتزويده بأساس هارمونى • وسرعان ما غدت الكاتشيا الايطالية شكلا مستقلا مختلفا عن النموذج الفرنسى بعد تطبيقها المنطقى لمبدأ الباص المصاحب • وهكذا أصبح للكاتشيا سطران لحنيان كانونيان علويان يدعمهما ويصحبهما سطر « باص » مستقل فى القرار • تختلف هذه الكانونات الفلورنسية اختلافا بعيدا عن « السامركانون » من ناحية مازوراتها الأربعة والمادريجال والكاتشيا بما فيهما من براعة غنائية وما ظهر فيهما من (ديالوج) توحى بثنائيات الاوبرات الاولى فى بواكير القرن السابع عشر •

الاساطين الأساسيون للفن الايطالى الجديد هم اعلام فلورنسا : فرنشسكو جوفانى » و « جيرالديللو » و « لورنزو » و « دوناتو » و « اندريا » و « باولو » و « بارتو لينو »من بادوا و « جاكوبو » من بولونيا • ومع هذا فابرز فنان هو فرانشسكو لانديني (أولانديتو ١٣٢٥ ـ ١٣٩٧) ابن المصور « جاكوبو لانديني وآل كازينتينو » ، ومع أن فرانشسكو كف بصره منذ الطفولة ، فقد حظى بالاعجاب كعازف أرغن وكمؤلف موسيقى وشاعر وفيلسوف • وتمتع لانديني ببراعة اسطورية فى عزفه للارغن فى فلورنسا ، كما أبدى براعة مماثلة فى العزف على الفلوطة والعود ، وتناهز مؤلفاته المائتى مقطوعة دنيوية ، محفوظة فى مخطوطات مختلفة بفلورنسا ولندن وباريس، وهى ميسورة الآن فى طبعة حديثة • وتضم مكتبة « لاورنسيانا » بفلورنسا مخطوطة كتبت فى القرن الخامس عشر بخط جميل للغاية كانت فى حوزة انطونيو سكوارشيالوبى عازف الارغن الخاص بالدوق لورنزو الأفخم وتحتوى على مسائل خصيبة متصلة بالفن الايطالى الجديد • وان عدد مقطوعاتها : ٣٥٢ التى نشرها يوهانس فولف عددا منها ، تمثل اكثر ما لدينا من وثائق موسيقية عن العصر •

تذكرنا موسيقى القرن الرابع عشر بايطاليا فى مجدها وازدهارها بالحقبة اليانعة قصيرة الأجل للمادريجال ابان عصر الملكة اليزابث فى انجلترا • وفى بحث

للفيلسوف العالم بروز دوشتموس دى بلديماندیس من جامعة بادوا ، بعنوان Tractatas Practiae de Musica Mensurabili ad Medumo Ltalicorum (١٤٠٩) ، رأى هذا العالم وجوب الدفاع عن قيمة الموسيقى الايطالية ، واصالتها وهى التى سيطر عليها الفن الفرنسى فى نهاية القرن • وشجعت عودة البابا من افينيون الى روما على ايثار الموسيقى الفرنسية ، وتوافد المغنون الفرنسيون والاساتذة الى ايطاليا تصحبهم التقاليد القوطية ، وقد توافر لهذه التقاليد قدر كبير من القوة حث الايطاليين المقيمين فى افينيون على تلحين نصوص بالادات فرنسية بالطريقة الفرنسية الصرفة • ولم تتعرض الموسيقى القومية وحدها للتحوير بتأثير الاتجاهات الفرنسية ، فلقد شاعت أيضا الطريقة الفرنسية فى التدوين باعتبارها أرقى صورة فى الكتابة الموسيقية • وجاء التأثير عارما الى حد اقدام حتى من يجهلون الفرنسية على تلحين بالادات فرنسية • والمخطوطة الشهيرة لمجموعة البالادات الفرنسية كوديكس شانتى Céantilly codex ـ التى ألفت فى ايطاليا من تأليف واحد من هؤلاء • ومع ان فترة ازدهار « الفن الايطالى الجديد » كانت قصيرة نسبيا الا أن هذا الفن قد استطاع الجمع بين ثلاثة اركان : اللحن والايقاع والهارمونية فى نظرة موسيقية ظلت ملامحها الأساسية صميمة حتى يومنا هذا ، رغم التغيرات التى طرأت من حين لآخر •

ممارسة موسيقى القرن الرابع عشر (التريشنتو)(*)

تشهد التصاوير والمنمنمات المعاصرة بمدى خصب الحياة الموسيقية فى القرن، وتنوعها • فلقد تحدثت المراجع الأدبية عن الرقصات والأغانى الشعبية وأغانى الغرام التى كادت تختفى كلية • على أن المخطوطات المحتوية على الموسيقى نفسها لا يمكن اعتبارها كافية وحدها لاعطاء صورة وافية عن موسيقى العصر ، فكان عصر ارتجال ، لا تمثل فيه المؤلفات المدونة غير الاطار الذى بنيت عليه المقطوعة الموسيقية • فكانت السطور اللحنية تضاف ، كما تستخدم السكتات الموسيقية الموسومة بالفواق hoquetus ، بالاضافة الى اشتراك كل أنواع الآلات فى مصاحبة المغنين • وصادف رنين الباصات Drone Bass التى يؤديها مزمار الرنين فى موسيقى القرب أو وتريات الكمنجة استحسانا فاق كل حد • وعلى الرغم مما كان يحدثه استخدامها من تغيير فى ملامح المقطوعة ، الا أنها لم تكن تدون قط • ولا يؤدى العمل الموسيقى وفقا لرموزه المدونة الا فى حالة توفرها وتوفر العازفين لها • أما فى حالة غياب المغنى أو أى عازف فكان سطره يحذف بكل

(*) يسمى الايطاليون القرون بأرقام سنواتها فيقولون قرن « الثلاثمائة» وقرن الربعمائة بمعنى الثلمائة والألف والاربعمائة والألف ـ المراجع •

بساطة · أما اذا زاد العازفون واحدا أو أكثر فتؤلف لهم سـسـطور اضافية أو ترتجل · كانت المؤلفات الموسيقية قابلة للتعديل ، وهى شبيهة بهذا « بالحواديت » الطويلة التى يختار منها اجزاء للتلاوة تبعا للمناسبة ·

لم يعرف « الفن الجديد » الفروق بين موسيقى الغناء وموسيقى الآلات ، فيماعدا حالات الرقص · وترغمنا جميع المراجع من صور ومؤلفات أدبية على الاعتقاد بتساوى النوعين فى الأهمية، وتتعارض كل وثيقة تاريخية أو أسلوبية مع النظرة المثالية الرومانتيكية التى نادى بها كثير من المؤرخين باقتصار موسيقى عصر النهضة على الغناء · وعلى العكس ، فمن الواضح ان الآلات قد قامت بكل تاكيد بدور هام فى اداء هذه الموسيقى ، كما أنها شاركت بصورة ملموسة فى انشاء أسلوبها · وربما ذهبنا الى ما هو أبعد ، وقلنا أنه كثيرا ما كانت مؤلفات الغناء فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر تؤدى بالآلات وحدها · والدليل على صحة هذا واضـــح فى ملاحظـــات « ماشو » الذى أباح عزف بالاداته على الأرغن وموســـيقى القرب وغـــيرهما من الآلات ، وبين ان هذا الاجــراء حق طبيعى للموسيقى droit nature ·

تعرفنا التصاوير والوثائق الأدبية المعاصرة ، والأوصاف الخاصة باحتفالات الزواج الكبيرة ، وغير ذلك من الاحتفـــالات الدينية ، بالمجموعة الفنية المثيرة للدهشة للآلات المستعملة فى القرن الرابع عشر · ويزودنا بمعلومات ممتازة عن الموسيقى والآلات الموسيقية بوجه عام كتاب Les Echecs Amoureux وهو كراسة ترجع الى النصف الثانى من القرن ، كتبها احد الهواة الفرنسيين « فالفيولات » و «الهاربات » ، و« البسالتريات » (آلة قانون نحاسية) و «الاعواد» و « آلات الهـــيردى جاردى » (آلة وترية تعـــزف بتروس تديرهـــا ماينفللا) و « الطرومبيتات » و «الطبول » والقضبان الموسيقية والسيمبال ، وموسيقى القرب والاراغيل والابواق والفلوتات ـ ماهى الا قليل من كثيرا دعى بعضها بالـ haulz والآخر « بالباص » bas · وفسر المصطلحان على أنهما يعنيان : آلات عالية الطبقة وأخرى خفيضة · الا أنه يتضح من مجرى الكلام أنها الآلات الصداحة والآلات الرقيقة · وتشهد بهذه الفروق الوثائق المصورة ، والآلات التى مازالت محفوظة بعناية · وتظهر الآلات « الباص » فى الحان مجالس الأنس الخاصـــة ، بينما تستعمل المجموعات الأخرى فى معزوفات الخلاء وفى الحفلات الراقصة ·· ونغم النوع الأخير زعاق نفاذ ، ولكنه فارغ جاف · وتبعا لوجهة النظر الحديثة لا يصح وصف الآلات الخفيضة بالرقة ، رغم ما كان يقال عنها حينئذ ، لأن النغم الحاد (المسرسع) كان أقرب الى روح العصر ، وهناك مسحة شرقية ملحوظة فى هذه الآلات ، تميزت بها ايضا موسيقى العصر بوجه عام · فكلها من اصل شرقى،

وتستعمل بطريقة رتيبة نوعا ، بلا تغيير فى طابع صوتها من ناحية ارتفاع الصوت وانخفاضه · ولابد أن تكون نفس هذه السمة الشرقية قد سادت حالات التخانف أثناء الغناء « المعروف بالفالسيتو الأنفى » ، الذى يمكن التعرف اليه بوضوح فى عدد كبير من الصـــور التى بينت ملامح المغنين بدقة بالغة · والتخـــانف فى الانشاد الدينى ـ الذى كان ومافتىء سائدا بالبلدان الشرقية فى ترانيم القسس الكاثوليك ـ استطاع ان يشق طريقه الى فن الموسيقى الدنيوية فى العصور الوسطى ويتبين من شيوع استعمال «موسيقى القرب» و «الشون» («الشالمو» السلامية) وكلها من آلات الغاب الخنفاء التى تفسر اللون الأخنف فى موسيقى العصر ·

لابد أن تكون الفيول قد لاقت اســتحسانا عند الهواة ، اذا اعتمدنا فى هذا الحكم على الصور والروايات العديدة · فهى بالنسبة للقرن الرابع عشر كالبيانو هذه الأيام ـ وارتقى عزف الأرغن الى درجة عالية · والى جانب الأرغن الكبير فى الكنيسة، كان هناك نوعان أصغر منه حجما : البوزيتيف المعروف «بأرغن القاعة» أو الثابت والبورتاتيف أى النقالى · وهو آلة صغيرة ، يمكن نقلها من مكان لآخر، كما يتبين من اسمه ، وتوضح الصور المعاصرة ان الآلة الصغيرة كانت تظهر فى كل مكان · فكان الناس يصحبونها حتى فى نزهاتهم الخلوية · وعازف الأرغن هو أكثر الموسيقيين خبرة · اذ كانت واجباته تفرض عليه ملء الســطور اللحنية الشاغرة ، ولم شمل جميع العازفين والمغنين ، وزواق الموسيقى وشـــخلعتها ، واراحة المغنين بعزف وصلات قصيرة ·

تبين المصادر المصورة مدى شيوع مجموعات الآلات والمغنين ، فكان عددها يتراوح بين الاثنين والعشر أو اكثر · وهناك استنتاج هام آخر نســتطيع ان نستخلصه من هذه المصادر ، وهو عدم استخدام الآلات فى مجموعات متجانسة ، كما يحدث فى العصر الحالى عندما تتالف مجموعة الوتريات من شتى انواع أسرة الفيولينة ، ويســفر ذلك عن امتزاج الرنين باللون · اذ كان الأمر حينئذ على النقيض ، فالمنشود هو اكبر قدر مستطاع من التباين واختلاف اللون ، وتناسب هذه الظاهرة على خير وجه التقليد القوطى المتمثل فى كونترابنطية الأسطر اللحنية ونصوصها الكلامية ·

اتجاهات جديدة فى نظرية الموسيقى وجمالياتها

نظر الفن طوال العهد المدرسى من القرون الوسطى كخادم للكنيســـة · واستمرت هذه النظرة منعكسة فى معظم «الفن الجديد» · ومع ان الكتاب النظريين قد نبهوا لما حدث من تقدم فى التطبيق العملى لقواعد الموسيقى « القابلة للقياس »، الا أن أقوالهم الفلسفية والجمالية قد اقتصرت فى الأغلب على مجملات مختصرة

للابحاث الأقدم • فلقد كرر حتى كتاب الـ Ars Nova (الفن الجديد) لفيليب فيترى المذاهب القديمة لطبيعة الموسيقى • واستغرق ماشيتوس من بادوا فى تأملات سديمية عن أصل الموسيقى • وواصل الباحثون الموسيقيون الذين كانوا يعلمون فى الجامعات تأكيد استقلالهم عن المغنين والعازفين ، وأيدت أغلب أبحاثهم التفرقة القديمة بين «الموسيقار» والمطرب (الكانتور) • فلما حاولت القرون الوسطى وضع مذهب جمالى ، وتركزت جمالياتها وموضوعاتها على « الكمال » و « الغاية » « والتناسب » ، و « الفخامة » ، و « العذوبة » والكلمة الأخيرة : Suavitas فى الأصل تقرن عادة « بالملاحة » و « الظرف » وكانت من المصطلحات العامة فى جماليات أواخر العصر الوسيط ، وان تحتم علينا عدم اتباع المعنى الحرفى الحديث لهذه الكلمة عند تفسيرها ، لأن موسيقى العصـــر لم تكن « حلوة » حقا ، وفقا لفكرتنا عن الحلاوة • تماما كما لا تمثل مجموعة الحروف المتحركة الفظة التى تميزت بها اللغة الفرنسية الوسيطة مانسميه الـ La doulce langue Française ومع هذا فهناك فجوة لايمكن تغطيتها بين « الفن الجـديد » ، وعـــالمية القرون الوسطى ، تظهر فى العزلة الجمالية التى لاذ بها الخيال الفردى القوى عند فنانى الفترة الأخيرة ، والتى اخطأوا وظنوا أنها مرادفة للحرية •

عكست التيارات الفكرية فى بداية القرن الرابع عشـــر نفس الاتجاه الجديد الذى لاحظناه فى باقى الفنون • ففى الفلسفة واللاهوت ، جاءت عقب المذهب الذى حاول التوفيق بين المعرفة الكلاسيكية والايمان بالأديان السماوية ، عملية فحص نفاذه للقواعد الفلسفية واللاهوتية اعتمدت على قدر ملحوظ من الحصافة • وظهر هذا الاتجاه عند دانس ســـكوت (مات ١٣٠٨ ـ الذى درس فى اكســـفورد وباريس ، وكان مقتنعا بخطأ القديس توما الاكوينى فى اعتقاده امكان الاستدلال العقلى على وجود الله وخلود النفس • وهكذا عارض اتباعه (الســـكوتيون) التوماويين اتباع القديس توما • على أنه اذا كان «الدكتور الاريب » Subtilis ـ وهو اللقب الذى اشتهر به دانس سكوت عند معاصريه ـ قد تخلى عن الطريق الذى اناره القديس توما ، الا أن هذه الخطوة لا تعد خطوة الى الوراء ، فلقد تمتع سكوت بنفس نصيب الراهب الدومينيكى الكبير من التدين والعلم ، ولكنه اعتقد مثل « الدكتور المعصوم » وليم من أوكام (مات ١٣٤٩) بعدم تيسر الدفاع عن العقائد الدينية اعتمادا على الأسس العقلانية ، والايمان أساس قبولها • ويستطاع ملاحظة حركة مماثلة فى العروض النظرية التى قدمها علماء الموسيقى • فالى جانب الرهط الكبير من النظريين « الرسميين » ، ظهرت طائفة أصغر من الكتاب تحررت من الروح المدرسية (الاسكولائية) بتأثير الروح الناهضة للطبقة المتوســطة وشطت فى حماسها القوى عندما اعلنت الحرب ضد العلم الموسيقى العتيق ••• والمعروف لنا مما أصدرته هذه الطائفة بحثان : الأول سبق الكلام عنه « النظرية » Theoria ليوهانس دى جروشيو والثانى Les Echecs Amourex

وسبق الاستشهاد به كأفضل مصدر اعتمدنا عليه عند الكلام عن الآلات الموسيقية فى القرن الرابع عشر • ويرفض هذان المصـــدران الموثوق بهما غيبيات العدد ومتضمناتها النظرية ، مع اظهار تشكك فى « موسيقى الاجرام » ، بيد أن مؤلف Les Echces Amourex قد عزف عن قطع الصلة بالماضى نهائيا ، فنصح بالاعتماد على الموسيقى كمصـــدر للتأمل النظرى ، ورآها أيضا مفيدة فى تعليم الاطفال والترويح عن النفس بعد العناء اليومى • اما جروشيو الجرىء فلم يعترف بأى حل وسط ، وضرب عرض الحائط بكل نظريات الفيثاغوريين البوتيوسيين عن « الموسيقى الكونية » Musica Mundana

انحدر كل من العالمين الكبيرين اللذين سادا بشخصيتهما العلم الموسيقى فى أواخر العصور الوسطى : « جاكوبوس » من لييج ويوهانس دى موريس ، من المجموعة الكبرى من العلماء الذين مثلوا القمم الأخيرة لمعارف العصر الوسيط ، ومع هذا فكلاهما كان وثيق الاتصال بالفن الجديد الصاعد ، اما من ناحية معارضته ، أو بسبب تأييد اتجاهات أوائل عصر النهضة • وقد سبق ان تحدثنا عن البحث الشهير الذى أصدره جاكوبوس من لييج باسم « نظرات موسـيقية » Speculum Musicae • والغرض الأصلى من هذا الكتاب هو مهاجمـــة المحدثين من انصار « الفن الجديد » من «منشدين » و «كتاب نوتة » و « كتاب » • ولكن جاكوبوس » عدل عن خطته بعد ذلك ، فضم فصولا من كل ميادين المعرفة الموسيقية الى جانب فصوله النقدية • ومن المستطاع الزعم اعتمادا على معالجته الوافية لكل الميدان ، بان هذا الباحث الكبير قد ادرك كيف يتعرض للنسيان العلم الموسيقى السامى الذى ظل أكمل بكثير من الممارسات الموسيقية ، ولا علاج لذلك الا اذا أقدم واحد من الناس على التوفيق بين كل منجزات الماضى فى نسق جامع ، وهكذا ظهر هذا النسق فى كتابه « نظرات موسيقية » آخر مبحث وسيط كبير فى الموسيقى • ولا اتباع لجاكوبوس ، فقد شغل فن التدوين الموسيقى فى تقدمه السريع عقول المفكرين فبدأوا يعنون جميعا بالمشكلات العملية الخالصة •

ستظل شخصية «يوهانس دى موريس » من الألغاز المحيرة • ولقد تمتع خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر بسلطان لا يقارن بغير ســلطان بوتيوس فى القرون الوســطى • وشـــاعت ادعاءات مغالى فيها جعلت دى موريس رائدا ومخترعا ، فذكر بعض كتاب القرن السادس عشر أنه اخترع الحروف الموسيقية ، ولاقى دى موريس اعجابا شاملا بوصفه مؤرخا متعدد الاهتمامات ، متميزا بوجه خاص فى الرياضيات والفلك الموسيقى • واظهر اســتقامة غايته عندما انحاز لمناصرة « فيترى » • ان مثل هذه النظرة الحديثة المتحررة ، قد صعبت القول بانه الف «النظرات الموسيقية» ذلك العمل المشبع ـ كما رأينا ـ بالاتجاهات المحافظة •

ظهرت النظرة الوسيطة الى « موسيقى الاجرام» فى المذهب الفلسفى لدانتى • وملحمة « الفردوس » حافلة بالربط بين الموسيقى ونظام الكون ، ويمكن مقارنة أفكارها بالفكرة الوسيطة « لموسيقى الاجرام » كما عبر عنها ماركينوس من بادوا أو المفكر الايطالى الممثل للقرن الرابع عشر ، الذى اعتقد ان الموسـيقى بعظمتها تغمر كل الاشياء من حية وميتة • ولم يحل النقد الذى وجهه نفر من الواقعيين دون استمرار تعلق عقليات القرون الوسطى الكبرى بالجوانب الرمزية للموسيقى الكونية • فيقول ماشو : « الموسيقى علم » ، ويتعاجب يوهانس الفلورنسى (دى فلورنسيا) أحد الموسيقيين المحدثين فى «الفن الفلورنسى الجديد » ويقول « أيتها الموسيقى ياعلمى العزيز o tu carascientia mia musicale» مثل هذا الكلام الذى يذكرنا بروح الفلاسفة العلماء البويتسيين يتناقض ، كما يبدو ــ مع سير الاحداث، ولكن ما حدث فعلا هو أن «العلم » قد تغير خلال القرن الرابع عشر فأصبح يدل على « الحذق » و «القدرة » و «الممارسة العلمية » وتضـمن مثل هذا التغير فى المعنى تغيرا فى مبرر وجود الموسيقى فحدث تغير من النظرة الاخلاقية التأملية الى ما يصح تسميته بالاتجاه النفعى • وتبعا لذلك يكون الشطر الثانى من قصـيدة ماشو متوافقا مع الصرامة البادية فى الشطر الاول : « الموسيقى علم حض الناس على الضحك والغناء والرقص » •

وفى نظريات الموسيقى التطبيقية ، ادى تقدم التاليف البوليفونى الى زيادة فى دقة التحكم فى تصويت الأسطر اللحنية • وعبرت عن ذلك نظرية « نوتة فى مقابل نوتة » أى لما كان رمز النغمة الموسيقية هو النقطة Punctus ، فعلى هذا يكون الشعار نقطة مقابل نقطة Punctus contra punctus (كونترابنط)(*) وظهر هذا المصطلح لأول مرة حوالى سنة ١٣٠٠ ، ولكن لم يتم شـرح اتجاهات نظرية « الكونترابنط » بطريقة مركزة الا عند نهاية القرن ، عندما صرح أصحاب النظريات : «بأن غاية الكونترابنط هى اداء عدة الحان فى نفس الوقت ، والربط بينها فى توافق حسن التنسيق » • ولو راعينا ما حدث من تغير مستمر فى معنى التوافق فمن الجائز اعتبار هذا التعريف صحيحا فى كل العصور التالية عن تاريخ الموسيقى •

ادرك رجال العلم الطبيعة الفزيائية للصوت ، ويصح اختيار ايضاح الشاعر تشوسر كبرهان عملى ممتاز ، كثيرا ما يلجأ اليه عند الشرح أساتذة المبادىء المبادىء الأولية للفزياء فى أيامنا هذه •

(★) ولما كانت كلمة Puncto او Punto بالايطالية تترجم فى لغة البورصة عندنا بكلمة « بنط » اقترحت على مسئوليتى بوضع المصطلح المشهور باسم contrepoint هكذا فى العربية « كوانترابنط » ــ المراجع •

Every Word	كل كلمة
That Loude or privee spoken is	يجهر بها خافتة أو عالية
Moweth first an air about	فتثير أولا حركة الهواء
And of this moving out of doute	وبتأثير هذا التحرك فى الجو
Another air anoon is meved	يتحرك هواء آخر على التو
As I have of the water preved	وكما ثبت فى حالة الماء
That every cercle caases other	الدوامة فيه مصدر دوامة أخرى
Right so of the air any leve brother	كذلك يا أخى العزيز الحال فى حركة الهواء

حصل شوسر على معلوماته من كتاب فنسان من بوفيه : «نظرات فى الطبيعة» Speculum Naturale ومن كتاب « عن الموسيقى » لبوتيوس ، واشار الى المرجعين صراحة فى عدة مناسبات . وبازدياد توغلنا فى القرن الرابع عشر ، ستقل مصادفتنا لذلك العداء القديم للموسيقى الذى بدأ بقلق القديس أغسطين، ومخاوفه من تصادم الخصائص الحسية للموسيقى مع ناحية الورع فى الأناشيد الطقوسية على أن معتقدات القديس أغسطين قد استمرت باقية ، ولكن رقة روح القديس فى الاقناع قد تحولت الى شـــكوى صــــــارمة انتهت بالاتجاه المتزمت لكالفان البروتستانتى .. وتزودنا الفقرة الآتية من كتابات البروتستانتى الآخر ويكليف بفكرة طيبة عن صدى معتقدات أغسطين ، بلسان هذا الرائد العظيم الأهمية لحركة الاصلاح الدينى :

« فى البدء ، كان الناس ينشدون الأغانى الحزينة عند دخولهم الســـجن ليفقهوا الكتاب المقدس ، أو للخلاص من الكسل ، أو الانشغال على نحو ما بشىء نافع . ولكن هذه الأغانى لا تتفق مع أغانينا التىتثير الغبطة وتعلو بالنفس، بينما أغانيهم تدفع الى الأسى وتركز طويلا على كلام الرب فى شريعته . وبعد ذلك بفترة قصيرة ذاعت الاعيب عابثة (كالديسكانت) وتعدد الأصـــوات (الاورجانوم) « أورجون » و « هوكيتوس » التقطعات الصغيرة ، التى تدفع التفهاء الى الرقص بدلا من حثهم على الأسى والنحيب .. ولكن على هؤلاء الحمقى خشـــية كلمات القديس أغسطين الصادق ، وفيها يقول : (اذا اطربتنى الموسيقى أى الاغنية) أكثر مما يطربنى نص الجملة المغناة فعلى ان أعـــترف بأننى قد اقترفت جرما فظيعا) .. عندما يلتقى اربعون أو خمسون فى كورس للغناء ، يقوم ثلاثة أو أربعة من الزعار الدعار المعجبانيين بأداء طقوس شديدة الورع بعد تزويدها بالحليات، حتى تحول دون استماع أحد الى الكلمات ، أما بقية أفراد الكورس فيصيبهم البكم ويتطلعون الى رفقائهم كالمهابيل »

انتشار الموســيقى وتذوقها فى القرن الرابع عشر

فى عصر « الفن الجديد » لم يقتصر الأمر على تردد أصداء موسيقى الكنيسة، بروحانيتها ووقارها ، فى الكاتدرائيات ،أو على تأمل العلماء من أساتذة الجامعات للمشــكلات النظرية المستغلقة ، فلقد ازدهر أيضا فن موســيقى دنيوى جديد فى شتى الانحاء ، دعا الاشراف والعامة على السواء لعشق نضــارته • وحيثما اتجهنا بأبصارنا الى التصاوير والنقوش ، والاشعار والحكايات ، فاننا سنصادف وفرة من البينات الدالة على ذيوع الاستمتاع بالموسيقى • فالجو الذى دارت فيه أحداث الديكاميرون لبوكاتشيو مشحون بالموسيقى • وليس ذلك من قبيل المجاز فهى مسك الختام لكل يوم، وتستهل بها معظم الايام • فمثلا عقب عشاء اليوم الاول من الليالى العشر ، اشترك عديدون فى أغنية راقصة لا يستبعد ان تكون «البالاتا» المستحبة• وقام بأداء الرقصةالتى وصفها بوكاتشيو جمع منالراقصين يتصدرهم شاب أو فتاة ، وكثيرا ما توضع فى مقابل أغنيتهم : الريتورنيللى أو الفواصـــل الموسيقية التى يقوم بعزفها الآخرون من حاملى الآلات الموسيقية • وشاعت معرفة الموسيقىبين أهل العلم• وتحدث بوكاتشيو عن معرفة دانتىبالموسيقى فذكر كيف كان الشاعر يلاقى فى شبابه متعة خاصة فى الغناء والتمثيل ، ويعتبر كل صاحب براعة فى الغناء والموسيقى صديقا له ، وألف قدرا كبيرا من الشعر ، وكان يطلب منهم تلحينه • وأثناء طوافه فى المطهر ، التقى بصديقه ، كازيللا ، وهو واحد من هؤلاء الموسيقيين اصدقاء شبابه ، الذى استجاب لطلب الشاعر فغنى قصــيدة دانتى canzone : « الحب الذى تتجاوب كلماته فى خاطرى(*) Amorche ne la Mente MiRagione • واسرت عذوبة الموسيقى الجميع • هذه لسوء الحظ هى الرواية الوحيدة التى لدينا عن الموسيقى الذى ربما اعتبر سيد عظماء « الفن الحديث » بين الفنانين الفلورنسيين •

لم تكن الموسيقى تتردد فى مناسبات الاحتفالات فحسب ، بل وفى ساعات الفراغ من العمل اليومى ، وبخاصة اثناء الحج ، فلقد اثبتت وثائق عدة مصادر قيام الحجاج الزائرين لقبر توماس آه ابيكيت بالغناء والعزف اثناء مرورهم ببعض المدن • «وتمثيليات الاسرار الدينية» حافلة بالموسيقى ، كما بينا فى الفصل الخاص بانتشار الموســيقى الجريجوريانية ، ففى روايات الأسرار الدينية « الانجليزية اشارات عديدة لاستعمال الموسيقى • وكثيرا ما كان احد الممثلين يدعو الآخرين او الجمهور لمشاركته فى الغناء كما فى « روايات الأسرار الدينية لدجبى » •

(*) افاض الدكتور حسن عثمان فى مقدمة ترجمته للفردوس فى الكلام عن صلة دانتى بالموسيقى والموسيقيين (راجع ص ٥٩ وما بعدها) •

كان الانجليز مولعين بالموسيقى ، التى كانت ركنا هاما فى ثقافتهم ودينهم ووسائل تسليتهم · واستمرت تبعية اغلب المدارس فى القرن الرابع عشر لدور العبادة، وان كان بعضها قد استقل عنها · وفى المراحل الأولية تميز التعليم الموسيقى ببساطته التى تناسب صغار الاطفال · واتصفت اغانى المدارس بارتفاع مستواها، فعاليتها الأساسية هى « تعليم الاطفال ، « لأنك اذا علمت الغناء تسنى لك المحافظة على شعائر عبادة الله فى كنيستك » · ولا يستبعد ان تكون قد استغلت فى تعليم القراءة والكتابة أيضا · وبهذه المناسبة كانت مدارس الكورال الفرنسية أشد صرامة · اذ قضت اللوائح المنظمة لسلوك صبية الكورس فى نوتردام بباريس (١٤٠٨) على وجوب قيام استاذ الكورال بتعليم الصبية « الأغانى البسيطة والكونترابنط ، وبوسعه أن يضيف اليها القليل من أناشيد الديسكانت الوقورة · ولكن ينبغى الا تحول تمارين الموسيقى دون قيام التلاميذ بدراسة النحو » · والظاهر ان الكتابة لم ينظر اليها فى انجلترا كشىء مماثل فى الأهمية للقراءة أو الغناء ، وفى احدى حكايات كانتربرى لتشوسر : رئيسة الدير Prioress وصف مدرسة صغيرة ، ولم يجىء فى هذه الحكاية اى ذكر للكتابة ·

Swich maner doctrine as men used there
This is to seyn to sigen and to rede(*)

لم تغفل الموسيقى عند تعليم الاشراف ايضا ، فكانوا يتعلمون عزف الهاربة والمزمار والغناء والرقص ، وأجمل وصف تشوسر أثر التعليم على السيد Squire فى القصة :

Singinge he Was or Polytinge al the day.
Wel coude he sitte on hors and Faire ryde.
He could songes make and wel endyte
I uste and eek daunee and wel purtreye and wayve (**)

أولع بالموسيقى أصحاب الحيثية فى البلاد ، وبخاصة أفراد العائلة المالكة ، وحرصوا أيضا على اختيار أفضل الموسيقيين فى قصورهم ، وكثيرا ما كانوا يخصصون مبالغ صغيرة من المال للفنانين ومباريات العزف على الآلات ، وتضمنت ميزانيات ملوك وملكات فرنسا الكثير من البنود الخاصة بشراء الآلات واصلاحها · وتحدث فرواسار فى حولياته « عن وجود اكثر من ثلاثين عازفا

(★) تنص القواعد المتبعة هناك على تعليم الرواية والغناء والقراءة ·

(★) قد يبقى ساعات بلا عمل ، أو ممتطيا جواده الى السوق · وقد يغنى أو يلحن أو يرفه عن نفسه ، أو يرسم أو يكتب ·

للطرومبيتة فى حفل تتويج شارل السادس (١٨٣٥) ، اتصف عزفهم بالصفاء والسحر » • وأعلن الملك خوان الأول ملك الاراجون (١٣٥٠ ـ ١٣٩٥) ـ وكان من عشاق الموسيقى ـ عن رغبته فى تعيين عازف أرغن شهير فى خدمته ، كان ضمن حاشية بلاط بورجونيا ، ولم يضن عليه بأى ثمين أو غال عندما طلب أرغنا متنقلا ، أو على مؤلفاته التى احتوت على انطباعات estampies ومقطوعات أخرى كان يعزفها، وضمت قائمة الموسيقيين فى خدمة الملك ادوارد الثالث ملك انجلترا (١٣٢٧ ـ ١٣٧٧) خمسة عازفين للطرومبيتة وعازف للـ citoler ، وخمسة من عازفى المزمار وعازف طبلة صغيرة taberett ، ٢ كلاريون (طرومبيتة) وعازف طبلة عربية صغيرة makerer (**) وعازفين على « الكمنجة » وثلاث من wat yes • والـ wayghtes أو الـ waits كانوا فى الأصل من المنستريل أو الحراس الملمين بالعزف الملحقين بقصور الملوك أو عظماء الاشراف ، ويتنقلون فى شوارع معينة ، معلنين الساعة بالليل • وكانوا يستعملون شيئا اشبه بالمزمار المزدوج أو الاوبوا ، ويضع الموسيقيون من اتباع كبار الشخصيات والأمراء شعار أسيادهم : أعلاما صغيرة مطرزة بعلامات دروعهم على طرومبيتاتهم وآلات القرب •

فى هذه الايام ، لم تخل أية احتفالات من المنستريل ، فكانوا يظهرون فى شتى المناسبات سواء أكانت حفلات عامة وقورة أو استقبالات خاصة فى « القصور » فالعائد من بلد أجنبى يقابل بتحية من الموسيقى ، وترافق الموسيقى الزائر ابتداء من دخوله من البوابة حتى وصوله الى مقر اقامته • ويقوم منستريل بالاحتفاء بالأسقف من حين لآخر فى دوراته الأسقفية • وفى الاحتفالات يعزف المنستريل خلال تناول الوجبات وأثناء الرقصات التى تعقب ذلك • وتستهل مباريات الفروسية و « النوبة » على الطرومبيتات ، وفى النهاية تقوم الموسيقى أيضا بتحية الفائز • ويرافق الموسيقيون الجيوش عند خروجها الى الحرب وزحفها ويواصلون عزف آلاتهم أثناء المعركة ، لأن الموسيقى تحرك المشاعر ، وتقوى العزائم • وقلد أثرياء النبلاء الملك فكانت لهم فرق موسيقية يسمح لها بالعزف من حين لآخر فى اجزاء متفرقة من البلاد ـ وحدث أمر مماثل فيما بعد بالنسبة للممثلين ـ وكثيرا ما كانوا يمنحون شهادات توصية تشهد ببراعتهم وقدرتهم الفنية •

(**) اذا صححنا الـ m بحرف n يمكن التوكيد بأن أصل الكلمة العربية هو (نقارة) وهى طبلة صغيرة فعلا تعرف عند العامة فى مصر بالنقارية ويقرعونها بخيزورتين صغيرتين يسميها عوام مصر « عصاعيص النقارية » وهى صفة للنحافة المكروهة عند نساء العامة فى مصر (المراجع) •

والى جانب المنستريل الذين يعملون فى خدمة الأمراء والنبلاء ، موسيقيون عديدون لا يتبعون البلاط ويتعيشـــون من تعليم البورجوازيين ، والعزف كفنانين مستقلين • وازداد عدد المنستريل مما ارغم السلطات والموسيقيين أنفسهم على تنظيم صفوفهم • وابتداء من القرن الثالث عشر ، تشكلت مجالس المدن ومجالس للنقابات ، أبكرها « جماعة اخوان سان نيقولا » Nicolaibruderschaft فى فيينا (١٢٨٨) ، وتبعتها جماعة عازفى الطرومبيتة فى لوكا ، ثم جماعات اخـــوان الزمارين وعازفى الفيدل • كجمـــاعة اخـــوان ســـان جوليان الكمنجـــاتية Confrérie stjulien des Menetriers بباريس ، التى كان لها حتى المستشفى الخاص بها • ويحتل رؤســاء هذه المنظمـــات ـ وكانوا يدعـــون حين ذاك بملوك المنستريل ـ مكانة مساوية لمكانة مديرى منظماتنا الموسيقية الكبيرة ، غير أن نصيبهم من النفوذ والجبروت أعظم وأكبر • وتميز نظام « جماعات الاخوان » بكفاءة مماثلة لكفاءة أى اتحاد عصر للعمال • فلم يكن يسمح لاعضائها بتقديم أى خدمات موسيقية بلا مقابل محدد ، كما منع المنستريل المنتمون الى أية منظمات أخرى من العزف فى غير أحيائهم • وهكذا يكون المنستريل قد حظوا بحرية فاقت الحرية التى تمتعوا بها فى أوائل القرون الوسطى ، وان كانت السلطات قد أعلنت ســخطها عليهم لأنه كان بوســـعهم تحت قناع الغناء ، التحـــريض على الثورة الاجتماعية والسياسية • وكثيرا ما شعرت هذه السلطات بالقلق لتعاطفهم على الدعوات التحررية ، التى أحرزت تقدما كبيرا فى القرن الرابع عشر ، بل واقلق ذلك الجماهير أيضا ، ففى فرنسا حرم سنة ١٣٩٥ اداء الأغانى (الشـــانسونات) الداعية الى الشقاق الدينى، كما نظر باستياء بالغ الى الأغانى التى تسخر من البورجونيين والباريسيين كل فى امارتهم • فلقد بلغ الشـــقاق احيانا الى حد التضارب بالسكاكين ، وقبض على واحد من المنستريل وزج به فى الســـجن فى « ميلون » قرب باريس لأنه تجرأ وغنى أغنية بورجونية ، وفى بداية القـــرن الخامس عشر أعلن مجلس العموم البريطانى ســـخطه على منســـتريلى ويلز لتحريضهم على التمرد : « ينبغى عدم ابقاء أى Westours أو متسكعين أو متشردين أو منستريل حتى لا يحدثوا أى Kymorthas أو quyllages يتأثر بها رجل الشـــارع ، لأن جانبا من العصيان والتمرد السائدين الآن فى ويلز يرجع الى تكهناتهم واكاذيبهم وتحريضهم » •

كان لمجالس المدن ، وتعد اقوى سلطة سياسية ـ وبخاصة فى المدن الحرة بالمانيا ـ الكثير من اللوائح المنظمة للموســيقى ، كما قامت بانشـــاء وظائف للاشراف على الموسيقى • ولعل اول هذه الوظائف هى ظيفة« راعى المدينة » الذى كان يتسلم بوقا من مجلس المدينة ، وفى سنة ١٣٢٢ ، أصدر مجلس مدينة ســـتراسبورج أمرا بعدم عزف « الطرومبوتات » و « الطرومبيتات » والطبول

والصاجات بعد دق الجرس الثالث ، ويقتصر على «السلامية» (الشوم) والمزامير الرقيقة ، ويدل هذا الأمر – بحكمته وحصافته – على ان المدينة الوسيطة كانت أبعد نظرا من مدننا الحديثة • ومن جهة أخرى ، جرت العادة فى نفس المدينة على اعطاء اشارة بالبوق من برج البلدية بين الساعتين الثامنة والتاسعة مساء ، فى الموعد الذى يفترض مبارحة جميع اليهود فيه للمدينة ، وكان من الممكن التحايل على تنفيذ هذا الأمر بدفع قدر من « المعلوم » • وتميزت بدقة التوجيه أغلب التعليمات الموسيقية الخاصة بحفلات الزواج والرقص فى الأماكن العامة وعدد الموسيقيين المستحدثين فى مثل هذه المناسبات •

وسيمر قرن آخر ، بعده سنرى كيف بعثت من هذه المنظمات التى تضـــم موسيقيين متواضـــعين مؤلفات موسيقية ، ســـرعان ما أدت الى ظهور أعظم السيمفونيات التى ما زلنا نعجب بها كثيرا هذه الايام •

الفصـــل التاســـع

الرينسانس (عصر النهضة)

الرينسانس والهيومانية

فى منتصف القرن الماضى ، ساق الحماس مؤرخى المدرســـة الرومانتيكية لاعادة اكتشاف العصور الوسطى ، فحاولوا اقامة حد فاصل بين العصر الوسيط والعصر الحديث . و اقاموا مرحلة انتقال بين العصرين اســـموها بالرينسانس (اعادة المولد) . ولما سمى المؤرخ الفرنسى ميشليه (١٧٩٨ ـ ١٨٧٤) الجزء التاسع من تاريخه العظيم لفرنسا (١٨٥٥) بعصر النهضة ، كان أول من أطلق هذا الاسم بمعناه التاريخى الحديث . أما أخلد ما وطد اقدام هذا الاســـم فهو كتاب ياكوب بوركارت الخالد (١٨٦٠) : « حضارة الرينسانس » .

لما كانت أغلب كتابات التاريخ الخاضعة لغايات رومانتيكية دينية أو عملية ، تسعى لانتقاء أحداث محددة حافلة بالآثار والعواقب ، لكى تقوم بدور المعالم التى يسهل التعرف اليها ، لذا مازال المدرســـون والكتاب يميلون الى تحديد نهاية العصور الوسطى بسقوط القسطنطينية وهروب العلماء البيزنطيين الى ايطاليا ، واكتشاف امريكا أو انشقاق لوتر . ويقال ان سقوط القسطنطينية وما صحبه من توافد العلماء البيزنطيين على ايطاليا كان العامل الحاسم الذى أدى الى الاتجاه الى الهيومانية ، ولكن أنصار هذه النظرية يتناســـون ان « الهيومانية » حركة لاتينية الى حد كبير . أما غزو القسطنطينية فأثر على الجوانب السياسية والدينية والاقتصادية ، وأثره المباشر على الفنون والأدب هين ضئيل ، واكتشاف امريكا أيضا حادث لم تظهر الا فيما بعد أهمية آثاره السياسية والاقتصادية ، ولكنه لم يترك أى أثر مباشر على الحضارة، على ان تاريخ تمرد لوتر، له أهمية ملحوظة. فلقد ترتب عليه حدوث هزة فعلية فى الحياة الدينية ، وكذلك فى كل جوانب الفكر وان كانت أعمال لوتر قد بدأت تحدث أثرها عندما كانت حركة النهضة تقترب من ذروتها . وفى موجات هذا العصر العالية ، اتجهت الحرب الدينية العارمة الى محاولة تجديد صادقة لحماس العصر الوسيط ، وانكاره للذات .

كثيرا ما تجاوز جموح خيال ميشليه علمه الكبير ، الا أن الهاماته الشاعريةقد ســاعدته على الاهتداء الى نظرات صـــافية رائعة لم يدركها اقرانه لعشـــرات

السنين ، لخص ميشليه جوهر عصر النهضة فى معنيين : اكتشاف العالم واكتشاف الانسان · والحق ان « النهضة » و « الهيومانية » لم تظهر الى الوجود نتيجة لقيام بعض عقول العلماء باعادة اكتشاف معالم الفنون والآداب القديمة ، ولكنهما نبعا من رغبة دفينة متقدة لظهور عهد جديد ، وشوق الى عودة الشباب · لم تمت روح روما ، وعلى العكس فانها لم تتوقف ابدا عن أحداث أثرها · فكان الشعر الرومانى معروفا مستحبا ، يتلى فى ايطاليا ، وغيرها من البلاد · فلم تخمد شعبية « فيرجيل » و « أوفيد » و « لوكان » وجوفينال وهوراس على الاطلاق · كما امتد ظل « ساليست » على كل كتابة تاريخية فى العصور الوسطى · ومع اننا نربط بين فكرة « اعادة المولد » وبين القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، الا انه حدثت خلال العصور الوسطى عدة اعادات حقة للمولد ، وصفت كلها باسم « الرينسانس » ، ومن ثم فاننا نتحدث عن « نهضة شارلمان و « الثورتين » « الانجليزية القديمة » وآل هوهنشتاوفن » · ولم تهمل معرفة القانون الرومانى والفلسفة والعلم اليونانيين والرومانيين فى العصور الوسطى ، فلقد توافر لجون من سولسبرى ما هو أكثر من الثقافة الهيومانية المحترمة · كما أحيت « مدرسة شارتر » الافلاطونية فى صورة لم تختلف فى وضوحها عن صورة احياء بترارك ومدرسته لها فى القرن الرابع عشر · ففى خلال العصور الوسطى عرفت جيدا معتقدات « النهضة » ـ كفكرة سمو مكانة الانسان بصرف النظر عن أصله وفصله ، وفكرة وجود « موهبة الهية عند الشعراء » لا يمكن اكتسابها بالدراسة ، وفكرة «الخلود الأدبى » ، وتم التعبير عن هذه المعتقدات ، وان كنا ننسبب هذه المعرفة الى ما يوصف بالعصر الحديث · لم تحاول حركتا «الهيومانية» ـ فالنهضة اذا اعتمدنا فىحكمنا على أفعالزعماء ممثليهما ـ القيام بأى اعادة بناء مدروسة للاطلال القديمة ، ولكنهما شاركتا فى بناء عالم جديد وفقا لمخطط أصيل، بعد الانتفاع بالتجارب المكتسبة فى الماضى · فلم ترغب الحركتان اعادة احياء حضارة منسية ، ولكنهما بحثتا عن حياة جديدة تمثلهما ·

اشترك بوركارت مع فولتير وميشليه فى اساءة تصور أساسية واحدة : الاعتقاد بأن القرن الرابع عشر كان عصرا تمهيديا للنهضة · والقول بأن «دانتى» و « بترارك » و « بوكاتشيو » و « جيوتو » و « لانديني » كانوا مجرد رواد للكواتروشنتو (القرن الخامس عشر) يعنى اعتبار هذه الشخصيات العبقرية مجرد بشائر للعصر التالى · ان مثل هذا المعنى ـ الذى بلغ أوجه على نحو سخيف فى تاريخ الموسيقى ـ لا ينبع الا من معرفة غير كافية بحضارة القرون الوسطى · وبازدياد اكتشاف «النهضة» ، وحضارتها ، ازداد الميل الى تحديد موعد مبكر لابتدائها · ومن أوائل من توغلوا فى عصور أسبق من دانتى وبوكاتشيو : الكاتب الانجليزى « والتر بيتر » الذى رأى كل الظواهر التى بدت

متقدمة للغاية بالنسبة للقرن الثالث عشر من ظواهر عصر النهضة · واتبع التاريخ الحديث هذاالاتجاه فى التفسير · وسرعان ما نسب الى النهضـــــة كل شىء بدأ تلقائيا ومتفردا فى أواخر القرون الوسطى · وانتزع كل ما هو حى فى هذه القرون، حتى بقيت على فيض الكريم · ولكن النهضة ليست طفرة حادة مباغتة فى حضارة الانسان · أنها عملية استغرقت وقتا طويلا · فهى حركة تتميز بما فيها من تقلب وتحـول وامتـزاج واسـتيعاب · ولن يعتبرها أى متبصـر من الباحثين ممن تحرروا من النظرة الرومانتيكية تعبيرا واحدا مطردا عن روح العصر ، قد تركز فى شعار واحد هو « اعادة الاحياء » أو « النهضة » ، ولكنه سيواجه فى هذا العصر عدم تجانس · وعليه ان يراقب فى جلد تدفق مكوناته من قديم وجديد · وعلى هذا ينبغى الا توضع « العصور الوسطى » فى مقابل « عصر النهضة » ، لأن عناصر وسيطة عديدة قد استمرت تحيا خلال عصر النهضة ، بل وبعدها ، أى حدث تداخل مماثل لما حدث عند استمرار بعض أفكار عصر النهضة فى القرن الســابع عشر ، عندما كان « الباروك » قد بلغ بالفعل كامل ازدهاره ·

على ان المؤرخ يتعرض لحيرة بالغة نتيجة لغموض مصطلحى «الرينسانس» و « الهيومانية » ، ونتيجة لاختلاف النظرة التى اتبعها انصـــار الحركة ، فلقد سبق فى القرون الوسطى ظهور رغبة شديدة للاصلاح والتجديد واعادة المولد ، عبرت عن نفسها أروع تعبير عند القديسين « فرنسيس الاسيزى » وبونافنتورا فى أفعالهما ومؤلفاتهما ، وفى نبؤات يواقيم من فلوريس (مات ١٢٠٢) والراهب رئيس دير كوراتسو البنديكتى الذى اعتقد فى حلول عصر جديد : عصر الروح ، ومع تعذر القطع برجوع النهضة مباشرة الى هذا الجو ، الا أنه من غير المستطاع انكار ما أحدثه من تاثير هائل هؤلاء المصلحون من ابناء القرن الثالث عشر ·· فوثوق الصلة بين « عصر النهضة » وتراثهم الروحى واضح جلى · ونجحت « الهيومانية » فى تحويل عالمهم الدينى الحالم الى عالم خـــلاق واهب للحياة حريص عليها · وهناك ارتباط وثيق بين رواد الهيومانية الثلاثة : « دانتى » « وبترارك » وريترى ، وأفكار الاصـــلاح عند الفرنسيسكان · وناظرت الرغبة الكبرى فى اعادة مولد الحضارة رغبة أخرى لاصلاح الكنيسة · وكثيرا ما ترددت صيحة « الريفورماتو » (الاصلاح) خلال العصور الوسطى · وتكررت الدعوة فى هذا العهد المتدهور لاصلاح « الامبراطورية » والبابوية : السلطتين الكبيرتين فى عالم مسيحية العصور الوسطى · وظهرت حركة الهيومانية والنهضة عندما كانت هاتان القوتان الكبيرتان قد استنفدتا طاقتيهما ، فتبينت غاية كل منهما ومعتقداته · واحتفظتا بمعنى « العـــالمية » · وان كانت نظرتهما تركزت على « ابراطورية » بعيدة عن السياسة فى عالم الفانتازيا والفضيلة والفن والعلم · ومن الغريب ان تتعارض غاية الحركتين سياسيا مع فكرة العالمية ، فلقد ناصرتا

فكرة القومية الحديثة المولد • هذا الطابع القومى ، والتركيز على الحضـــارة اللاتينية ، هما السمتان اللتان تميز بهما الحد الفاصل بين العصور الوســطى والنهضة • ويعد مولد الهيومانية بمثابة تنبيه للوعى القومى الايطالى ، للتحرر ولتزعم الحضارة الأوروبية لا تماثل بالطبع بين هذه القومية وفكرتنا الحديثة عنها • اذ كانت القومية اللاتينية مازالت منغمرة فى « عالمية » القرون الوسطى وزاد هذه « العالمية » اتساعا وعمقا ما أضيف اليها من مؤثرات كلاسيكية • كما ان فكرة الحضارة العالمية ـ الغاية الصريحة للهيومانية ـ فكرة وسيطة قديمة هى الاخرى ، ولكن ماسعت العصور الوسطى لتحقيقه عن طريق الكنيسة ، سعت النهضة اليه من خارجها • وهذه دلالة واضحة أخرى على الانقطاع عن الماضى •

« الهيومانية » و « النهضة » مصطلحان من اليسير احلال كل منهما مكان الآخر ، فهما يدلان على تيارين حضاريين وثيقى الاتصال دائمى التقارب ، وكثيرا ما يكتمل التقاؤهما • فكلاهما يسعى لبلوغ نموذج مثالى من الانسانية ، ويرى فى العصر الكلاسيكى مثلا للحضارة والمدنية ، يصلح للاقتداء عند انشـــاء أى حضـــارة جـديدة • كثيرا ما تســتعمل كلمة « الهيومانية » بمعنى النهوض بالكلاسيكيات ، أما النهضة فتدل على النشاط الفنى فى العصر ، أو يقصـد بها نظرة شاملة لكل جوانب الحياة فى العصر ، على اننا اذا نظرنا للكلمتين نظرة صـميمة ، وتمعنا فيما يترتب عليهما من نتائج ، سنكتشف وجود وحدة بين « الهيومانية » و « النهضة » • ويرجع الاختلاف فى المعنى أساسا الى الاستعمال غير الدقيق للكلمتين • كان « الترشنتو » (القرن ١٤) الايطالى مشبعا بالفعل بروح الهيومانية ، برغم عدم ظهور أسلوب جديد فى الفن الايطالى معتمد على معـــرفة القواعد الكلاســيكية ، الا فى نهاية القـــرن • وظلت أمدا طويلا حتى مستحدثات القرن الرابع عشر هذه فى التصوير والنحت والعمارة معتمدة على هداية أدباء من أهل العلم وهيومانيين ، ارشدوا الفنان سواء السبيل ، وتبعية الفنون للأدب دليل آخر على استحالة فصل « الهيومانية » عن « الرينسانس » ، لأن القوة الدافعة للاثنين واحدة • فاذا كانت الهيومانية قد تمتعت بالسبق على الرينسانس ، فانما يرجع هذا الى اشتراكهما فى غاية واحدة « موتيف » واحد : اكتشاف الانسان la découverte de l'homme كما قال ميشليه • وظهرت هذه الغاية فى صورة متقدمة فى الأدب ، قبل امكان تبيانها واضحة فى الفنون •

ولقد عادت الهيومانية القومية الجـديدة فى ايطاليا الى الاتجاه الرومانى القديم وهو التحرر من برابرة الشمال وذلك بعد أن ابتعدت عن سيطرة الثقافة الفرنسية • وطبقت الشعار الجديد على الأمتين الشماليتين الفرنسية والجرمانية، فوصفتهما بالبربرية ، ونسبت اليهما التدهور المؤقت للحضارة الايطالية • هنا

نلمس مشـــكلة حيرت المؤرخين : فكرة اعادة المولد والاحياء ، كما بدت لرجال « النهضة » انفسهم ، وكما عبروا عنها ٠

اقتنع النصف الأول من القرن السادس عشر (أفضل حقبة فى عهد النهضة حسب الاعتقاد الشائع) بان ابناءه هم الذين اكتشفوا ينابيع المعرفة والجمال ، واعتقدوا ان مبدعاتهم من الآن فصاعدا ستكون نماذج وآثار سرمدية للحكمة والفن ٠ أما فى بلاد « البرابرة » فانحصر « هذا الوعى باعادة المولد » الى حد كبير فى ميدان الأدب تحت اسم bonae litterare وضم واشتمل على المجـــالات كافة من الشـــعر الى الفلســـــفة ٠ وهكذا تحدث رابليه عن الـ restitution desbonns lettres كحقيقة راسخة ٠ ووعد « ارازموس » أول « من قام بدراسة الأدب الجديد بعد تخليصه من لوثة الفساد الذى تردى فيـه طويلا»٠ وفى ايطاليا تم التعبير عن الزهور والفرحة فى ايطاليا باعادة احياء الفنون والآداب قبل ذلك بقرن ، وهناك انطوت الفنون والآدب على السواء تحت معنى « النهضة » ٠ وحلم لورنزو فالا (١٤٠٧ ـ ١٤٥٧) مؤلف بحث فى اللاتينية بعنوان Elegantee Latini Sermonis باعادة توطيد لغة ورما ، فبوسعها ، كما أعتقد ، الازدهار فى صورة أروع مما مضى ، واعادة البريق لجميع العلوم ٠

أول من بدا له « المولد الجديد » حقيقة تاريخية مرتبطة بعصر محدد من الزمان هو جورجوفازارى (١٥١١ ـ ١٥٧٤) ، المؤلف الشهير لكتاب الســـير Vite de più Eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani أى (حياة أساطين المعماريين والمصـــورين والنحاتين الايطاليين) ٠ ولم يكن فازارى فنانا هين الشأن بأى حال ، ويصح اعتبار مجموعة تراجمه أول نموذج للنقد الفنى الحديث ٠ استعمل فازارى كلمة « المولد الجديد » المشتقة من فعل « يولد من جديد renasci » كمصطلح متفق عليه للعصر الذى أصبحنا ندعوه باسم « رينسانس » وزاد فازارى من الارتداد بحدود «الرينسانس » الى الوراء أكثر مما فعل الايطاليون بعامه ، لاعتقاده فى حدوث « اعادة المولد » الجديد فى نهاية القرن الثالث عشر ٠ وقسم عمله الى ثلاثة عصور مناظرة لبواكير النهضة، وابانها ، وذروتها فى تصنيفاتنا الحالية ٠ كان فازارى أول من تناول المســألة بطريقة منهجية ، وعلينا مع هذا الا نتناسى أن «بوكاتشيو»و«ليوناردودافينشى» وآخرين قد عبروا عن ايمانهم باهمية جيوتو ، كمنشىء لعصر جديد قبل فازارى بعهد طويل ، كما أعتقد «ارازموس » والمصور « دورر » من بلدان شمال الألب بان اعادة شباب الفنون أو اعادة مولدها قد حدث قبل عصرهما بقرنين أو ثلاثة قـــــــرون ٠

تميز الشعور « بالمولد الجديد » و « عودة الشـــــباب » الذى ســـاد القرن

السادس عشر بعالميته وشدة خضوعه للجماليات والاخلاقيات ، بحيث يتعذر القول بأنه مجرد محاكاة للعالم الكلاسيكي • أما سر حظوة القدامى بالاعجاب والتقدير فانما يرجع الى الاعتقاد باهتدائهم الى حكمتهم وفنهم بعد الرجوع الى نفس ينبوع المعرفة والجمال الذى نهل منه ابناء « عصر النهضة » ، بحثا عن حياة جديدة وفن جديدة • وعكف زعماء الفنانين على البحث بطريقة علمية عن آثار الحضارة الكلاسيكية ، وقاموا بفحصها وقياسها ، حتى يمكن الاستعانة بأصولها فى الخلق الفنى • بيد أن ما حثهم على هذا النشاط الكبير ، وعلى تغيير القوالب والأسلوب لم يكن مجرد اعادة اكتشاف الماضى • ان مرجع هذا هو بلوغ العصر فى تقديره وخياله نقطة بدا لهم فيها أنه قد أصبح على اتصال فعلى بحضـــارة القدامى ، التى كان العصر دائم البحث عنها ، وكانت فى متناول يديه • وبذلك غدا التراث الكلاسيكى فى حوزة الفنانين فتأملوه ، وكونوا فكرة واضـــحة عن مغزاه وفحواه •

علينا أن نفصل كلمة « رينسانس »عن فكرة « المولد الجديد » ، لو أردنا استعمال هذا المصطلح للدلالة على أسلوب مميز ، وان نعتبره دالا على تغير فى الأسلوب جاء فى أعقاب العصر القوطى ، وحقق مثله الخلاقة ، مستحدثا شعورا جديدا نحو الطبيعة والتناسب وهندسة العمارة ، باستلهام المصادر الكلاسيكية• هذا الأسلوب هو التعبير الحق عن روح حضارة « الرينســـانس » فلقد حقق الغايات الفنية التى كانت تصبو لتحقيقها الاجيال الأولى من ابناء عصر النهضة والهيومانية • وانساق الفن بتأثير الروح العلمية والنقدية للهيومانية الى اتباع سبل أسفرت عن اكتشاف طريقة رسم الاجسام والمنظور والدراسات التشريحية وتكوين الجســم الانسانى تبعا لمقاييس رياضـــية ، كما أســـفرت عن المبادىء الهارمونية الحديثة فى الموسيقى • وفى الواقع لم تظهر النتائج الضارة للهيومانية العقلانية قبل القرن السادس عشر ، وتمثل هذا فيما يدعى بالاهوائية mannerism

والرينسانس وثيق الارتباط بايطاليا ، بحيث بدأ من المتعذر فى نظر الكثيرين فصل معنى النهضةعنها • وصف بوركارت ايطاليا بأنها أول مواليد أوربا الحديثة ورأى مؤرخون آخرون النهضة الايطالية آخر تحرر من فرنسا وعالمها المنطقى والفروسى والذى ساد العصور الوسطى ، ويثار الآن سؤال حول امكان تطبيق هذا النوع من الحضارة والأسلوب الفنى الذى نعده وقفا على ايطاليا (من القـــرن الرابع عشر الى القرن السادس عشر) على ما وراء الألب • ولا يقر بوركارت على الاطلاق فكرة وجود « رينسانس غير ايطالى • أما الآخرون فقد اعتبروا «النهضة »أسلوبا عالميا نبع من ايطاليا ، وانتهى الأمر بقبوله فى البلدان الأخرى• واحتفاظ المواطن الأصلية للقوطيةبقدر كبير منتراثها أمر طبيعى • فتلك المواطن مشبعة تشبعا كاملا بروح هذا العصر العظيم ، ولكن النهضة الايطالية ـ ومثلها

فى ذلك مثل الهيومانية ، التى خلقت حوافز جـــديدة فى الحياة الروحية لبلدان الشمال ـ قد أحدثت تغييرات عميقة فى الحياة الفنية والأدبية لعالم ما وراء الالب· اكتسبت « نهضة » الشمال شـــيئا من روح الجنوب ، عبرت عنه بطريقة حرة منفردة ، وبذلك تميزت بخصائص محلية شـــديدة الوضـــوح · ونهضت الطبقة المتوسطة بهذا العبء ، بأحوالها وعاداتها البعيدة الاختلاف عن أحوال الايطاليين، فكان لابد اذن من حدوث اختلاف بين مظاهر نشاطها الفنى والروحى بالرغم من استمرار احتفاظهما بالشعلة المضيئة التى جاءتهما من البحر المتوسط · ومع أن فن « بروجل » وثيق الصلة بفن بلده الفلمنكى وبفن مواطنيه · فان طريقة تناوله المكان لا يمكن تجـــاهل التاثير الايطالى عليها · ظل بروجل مخلصـــا للمناظر الفلمنكية وللقرويين الفلمنكيين ، ولـــكن عينيه رأت العـــالم بمنظـــار مختلف وواصـــلت أغانى وقداســـات الموســـيقيين البورجونيين فى القرن الخامس عشر التقاليد الكبرى للبناء البوليفونى ، ولكنها تشـــبعت بعذوبة منحدرة من الأغانى الشعبية فى « لومبارديا » وصقلية وتوسكانيا ، بانطلاقها ومرحها ، عندما أهل القرن السادس عشر ، شعر الفنانون والصناع الايطاليون بأغراء الهجرة الى فرنسا ، وبدرجة أقل الى البلدان الأخرى ، وحلت القصور الأنيقة المريحة محل جهامة قلاع الاقطاعيين ، وفقدت التقاليد القوطية سلطانها ، واستوعبت التناسب وطرائق البناء الكلاسيكية فى شتى فروع الفنون والأدب ·

موسيقى « الرينسانس » فى نظر البحث الحديث

بدأت موسيقى عصر النهضة تحتل مكانها الصحيح بين الفنون ، بعد أن تعرضت طويلا لسوء الفهم والاغفال ، وخضعت لاســـاءات التصور والتقديرات الجمالية الزائفة التى مازالت ترزح تحت اثقالها ، وساعد على توطيد الزعم بعدم تاثر الموسيقى بروح عصر النهضة فى القرن السابق لظهور الاوبرا حقيقة عدم كشف بعض الظواهر التى عرفت عن عصر النهضة ـ كاحياء الاهتمام بالعصـــر القديم ـ قبيل نهاية القرن السادس عشر ، على أننا قد لمسنا الخطأ فى اعتبار احياء الكلاسيكية ـ رغم كونه من أهم اركان حركة النهضة ـ العامل المتحكم فى هذه الحركة الكبرى ، لأن الحضارة القديمة فى الحق لم تمت ، واستمر تيارها جاريا فى الفنون والآداب رغم ضحالة مظهره فى كثير من الاحيان · ولقد لاحظنا كيف ازداد من حين لآخر الاهتمام بحضارة القدم ، وامتد نشاطه، أما الموسيقى القديمة فلم تحظ الا بالقليل من الرعاية لندرة النفائس الموجودة من موســـيقى اليونان القديمة واقتصارها على شذرات من مقطوعات قليلة · والقليل المعروف كان فى غير متناول ابناء عصر النهضة ، لأنهم كانوا غير قادرين على فك طلاسم التدوين القديم ، وهذه لم تحل الغازها الا بعد قرون من ذلك العهد · ولم يتيسر استخلاص

صورة للموسيقى الفعلية الحية للعصور القديمة من العدد الوفير من الأبحاث النظرية والمباحث الفلسفية الرياضية التى تم الاحتفاظ بها • ولا تزيد الاستنتاجات والاستنباطات التى اهتدى اليها بعد دراسة هذه الكتابات عن خيالات وأوهام •
وحوالى سنة ١٦٠٠ حدث حادث يصح اعتباره بغير شك اعادة لاحياء الموسيقى القديمة ، عندما صمم نفر من الافذاذ الوجهاء المثقفين ثقافة عالية ، واعضاء جمعية أدبية فنية فى فلورنسا ، على اصلاح الموسيقى باتباع التقاليد الكلاسيكية • واختاروا كنموذج لهم التراجيديا اليونانية ، وقد اعتقدوا أنها تعتمد فى الاداء على الغناء من البداية الى النهاية • بالطبع لقد كان ما أبدعوه يشبه أى شىء الا التراجيديا القديمة • والواقع انهم بدلا من أن يحيوا الماضى قد نظروا قدما الى الامام • ومع هذا فقد أدت هذه الواقعة الى حدوث خطأ مؤسف للغاية وقع فيه مؤرخو الموسيقى الذين ضللتهم صلتها السطحية البحتة باليونان القديمة واعتقدوا ان سنة ١٦٠٠ هى بداية النهضة الموسيقية ، وتناسوا أنهم بذلك جعلوا الموسيقى تبدو وكأنها فى ذيل باقى مظاهر البراعة الفنية للانسان ، متأخرة عنها بقرنين أو ثلاثة • ولكن هل يعقل ان يتحول الانسان الذى عرف بتراركِ عن ظهر قلب ، واعتادت عيناه رؤية صور « رافايل » الى كائن من العصر الوسيط عندما يجلس لعزف الكلافيكورد أو يتناول « الفيول » بيديه ، أو أن يتحول ليوناردو دافنشى الى أحد ابناء العصر الوسيط عندما يترك فرشاته ويتناول العود وهو الآلة المحببة الى قلبه •

قد يصح ـ من ناحية ـ ارجاع هذه التصورات الخاطئة عن تاريخ الموسيقى الى ما أظهره مؤرخو الحضارة والمدنية من جهل شبه كامل بدور الموسيقى فى تاريخ الحضارة ، ولو أنهم دققوا وتمعنوا فى دراسة أى قصر أو كنيسة أو مكتبة أو متحف أو معرض لعرفوا مدى شعبية الموسيقى ، وأهميتها • واذا كان المؤرخون قد تعرضوا لاساءة المعرفة فحسب ، فان ما حال دون صحة ادراك الباحثين فى الموسيقى لدورها فى حركة النهضة ، هو عزلهم لها عن باقى العالم الفنى • فهم ـ من ناحية ـ قد فحصوا طبيعتها بأعين القرن التاسع عشر ، وقصروا اهتمامهم على ناحية الصناعة الفنية ، ووصفوا بالبدائية كل ما لم يظهر توافقا مع اللغة الموسيقية الحديثة • وهكذا ظهر مصطلح « عصر ما قبل باخ » أكثر المصطلحات الأسلوبية والتاريخية اثارة للسخرية ، وانطوت تحت أكداس غير محددة المعالم تضم « الرومانسك » و « القوطية » و «النهضة » و « الباروك » أى كل ما أسموه « بالموسيقى القديمة » •

احدثت منجزات الموسيقولوجيا الشامخة ، والتى بدأت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، تغيرات ملحوظة فى نظرتنا • فقد أمكن حل عقد رموز التدوين

فى العصـور الوسطى وعصـر النهضـة ، وتوطدت أقدام البحث فى أقسـام الموسيقولوجيا بالجامعات الاوربية ، وامتد البحث الى جميع انحـاء العالم فى أعقاب ابحاث الرواد بقصد استعادة ما كان يدعى « بالموسيقى القديمة » (يعنى اليونانية) ولا يصح بأى حال اعتبار هذا العمل كافيا وافيا ، بيد أن هناك حقيقة واحدة قد أصبحت مؤكدة : زيف الاعتقاد بتأخر ظهور موسيقى النهضة · فلقد اتضح أن الموسيقى كانت ركنا حيويا فى حضارة العصر الوسيط وعصر النهضة من ناحيتى النوع والمقدار على السواء ، وانها كانت تعى معنى النهضة فى ذاتها مثل باقى الفنون ، وتأثرت بنفس اتجاه العصر فى الفكر الذى تغلغل فى التصوير والأدب والفلسفة ، فلا اختلاف اذن بين هذه الموسيقى من حيث أهميتها وتكوينها وتقدمها وبين المظاهر الأخرى لعصر الرينسانس ·

آخر مظاهر موسيقى أواخر العصر القوطى

انتهت فجأة المبدعات الموسيقية الكبيرة للقرن الرابع عشر التى انبثقت على نحو خفى من مدرسة الشخصية الاسطورية « كازيللا » ، بنفس طريقة ظهورها وأحدثت عند وجودها أثرا كبيرا ، ولكنها اختفت بعد ان استنفدت طاقتها ، دون ترك أى اتباع ، فأصبحت تاريخا لا أكثر ولا أقل · ويظهر هذا الاتجاه التاريخى القديم بصورة واضحة فى Squaricalup Codex مرجعنا الأساسى فى « الفن الجديد» ، الذى جمع فيه مصنفه للاخلاف أثار فن قومى زائل · وعلى هذا يتضح كيف كان للنهضة فى باكورة عهدها موسيقى سارت على نفس الطريق الذى طرقه جيوتو وبوكاتشـيو (فى التصـوير والأدب) · ولكن هنا تظهر ناحية مثيرة للدهشة ، فى تاريخ عصر النهضة ، عندما رفضت الموسيقى الاستمرار فى اتباع الطريق الذى سارت فيه باقى الفنون ، وشقت طريقا خاصا بها ، عرج على الفن الفرنسـى الجـديد والموسـيقى البورجورنية والانجليزية ، ثم انتهى عند عالم البوليفونية الغنائية للفرنسيين الفلمنكيين · وفى بورجونيا ، التقت قوى الحضارة الوسيطة حيث عرضت آخر مظهر كبير من مظاهر تراثها · واتخذت بورجونيا الزعامة فى ميدان الموسيقى بلا منازع ، وأصبحت مركز العالم الموسيقى · وقد يتضح هذا السبيل الذى اتبعته الاحداث من شدة تغلغل الروح الوسيطة فى فن الموسيقى بحيث تعذر النهوض بها ، وانشاء كيان عضوى خارج نطاق القوطية حيث نبتت هذه الموسيقى وبلغت عنفوانها · أما الموسيقى الايطالية التى جاءت بعد احداث القرن الرابع عشر رغم جمالها ، لا تستحق أى ذكر · بينما استمر الابداع فى البلدان القوطية القديمة دون تراخ أو توان ، ثم تفجر بحيوية عبقرية بعد أن ازداد ثراء ، وتطعم بفن غض بهيج نابع من البحر المتوسط ·

درج السرد الموسيقى على وصف القرنين الخامس عشر والسادس عشـر

بعصر مدارس « البلدان الواطئة » فمراجعنا الموسيقية تتحدث عن وجود مدرسة أولى للبدان الواطية ، وثانية ، بل وثالثة ، وبذلك توحى بانتقال الموسيقى الفرنسية القوطية بين عشية وضاحاها الى البلدان الجرمانية ، وبلوغها الذورة فى غضون سنوات قليلة • واذا نظرنا من وجهة النظر الحضارية ، بدلا من الزاوية الجغرافية السياسية المعتادة ، سنرى ان البلدان الواطية لا تمثل أى حضارة جرمانية بحتة ، متعارضة بطبيعتها تعارضا كاملا مع العبقرية اللاتينية • اذ لا تزيد البلدان الواطئة فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر عن مجهود مصطلح جغرافى ، ثم يصبح له أى دلالة على وجود موسيقى ما الا فى عهد أحدث • وعلى ذلك تكونعبارة «مدرسة البلدان الواطئة» مضللة حقا • فمن الناحية التاريخية ، يمكننا أن نرى ان بورجونيا قد جمعت بعض مقاطعات من البلدان الواطئة فى وحدة سياسة - ومن ثم تكون قد مهدت لما قامت به فيما بعد البلدان الواطئة (أو هولانده - وخضعت للحضارة والمدنية الفرنسيتين ، كما كانت اجزاء كبيرة منها بلادا فرنسية صرفة • وكان بلاط دوقات بورجونيا فى ديجون فرنسيا صميما ، يصح القول بأنه من بين أعظم مراكز الفكر فى فرنسا • وكان الدوق أول وريث لملكة فرنسا ، ويملك كثيرون من عظماء بلاطه ممتلكات فى اجزاء من فرنسا تتبع التاج تبعية مباشرة ، ويشغلون وظائف خاضعة للملك • وأحدث الدوق ذاته تأثيرا ملحوظا على السياسة الداخلية بفرنسا • وحتى منتصف القرن الخامس عشر ، لم ير الفرنسيون فى بورجونيا كيانا غريبا عن بلادهم ، ولم يتبادلا العداء ، حتى حينذاك ، الا بعد مرور سنوات طويلة • وأخيرا وبعد معركة نانسى (١٤٧٧) اتحدت الدوقية ، اتحادا فعليا مع التاج الفرنسى •

وبعد أن عاد الاتحاد بين بورجونيا وفرنسا ، ازداد الاختلاف بين العناصر اللاتينية والجرمانية وضوحا ، وتكشف الاختلاف فى اللغة ، بعد أن كان من المستطاع فيما مضى اغفاله • وسرعان ما اشتد بأس العناصر الجرمانية وارتفعت مكانتها • وبذلك تغير الموقف ، فغلبت الروح الجرمانية على المقاطعات الأربع الموروثة من البورجونيين : مقاطعات « برابانت » و «الفلاندرز» و « هولانده » و « زيلاندة » • ولم يتغير روح روما الا فى « هينو » و « نامور » • وبدت روح البلاد الواطئة فى جملتها أوضح من الروح الفرنسية • وكان اسم بورجونيا يبدو غير مساير للزمان ، ولكن التقاليد البورجونية لم تختف نهائيا فى تلك السنوات التى مزقتها الحروب • والظاهر ان البلاد الواطئة بعد ان تخلصت من التأثير الفرنسى قد أصبحت على استعداد لانشاء دولة ذات سياسة وحضارة مستقلتين ، غير ان الاقدار قد ارادت ان تمر مرحلة انتقال اخرى ، وان تتعرف الى حضارة لاتينية اخرى • وضمت الى أسبانيا المقاطعات السبع عشر الى الدائرة البورجونية من الامبراطورية الرومانية المقدسة ، وادمجت فيها ، وخضعت

سياسيا لاسبانيا • وبعد نجاح شارل السادس فى ضم البلدان الواطئة الشمالية والشـرقية الى ممتلكاته البورجونية ، تحولت الطبيعة العنصـرية للبلاد تجاه الجرمان ، ورجحت كفة المقاطعات الناطقة بالالمانية على المقاطعات الفرنسـية : فالونيا وبيكاريا « الوالوان » و « البيكار » فى كل من مسـاحة الأرض وعدد السكان فى دولة البلاد الواطئة التى ورثها فيليب الثانى عن أبيه ، بيد ان آثر الحضارة الفرنسية الذى استمر دون عائق ، ظل باقيا حتى بعد توطد اسـتقلال البلاد المستقلة وتحررها من أسبانيا • وهكذا اكتسبت البلاد كيانا مميزا منفصلا عن جارتيها القويتين : فرنسا والمانيا، وبدأ الاختلاف الحاد بين المقاطعات يضعف، وسرعان ما أصبح مجرد اختلاف محلى فى نطاق حضارة قومية •

اشتدت فداحة تاثير الحضارة الفرنسية ـ كما سبق ان ذكرنا ـ فى البلاد الواطئة المجاورة بوجه خاص • وضمت « الفلاندرز » و « برابانت » مستعمرات رومانية كبيرة ضمن حدودها • أما هينو فلاتينية صرفة • وتزودت « هولانده » بالمعنى الصـحيح للكلمة ، التى تعرضـت للازالة فيما بعد ، بأغلب حوافزها الحضارية من بلدان الجنوب الأقدم والأغنى ، وشاركت ـ وان على يد وسيط ـ فى التقدم الحضارى الذى عرفه الجنوب ، بتاثير احتكاكه بالحضارة الفرنسـية وازداد التأثير الفرنسى فى هولاندة بفضل الموظفين العديدين الملمين بالفرنسية، الذين جاءوا للاقامة فى البلدان الفلمنكية • وهكذا ولد الأدب الصـاعد للبلاد الواطئة الوسطى فى ظل رعاية اللغة الفرنسية ، بغير أن يفقد مع ذلك طابعه الجرمانى • ورحب البورجونيون بالمثل بالتقاليد الموسيقية الفرنسية ، وواصلوا اتباعها • وفى بداية القرن الخامس عشر ، لم يعد هناك شك فى وجود موسـيقى مميزة للبلاد الواطئة » ، نرى فيها نفس ملامح عالم النغم القوطى ، باستقلاله وتعدد ألوانه فلقد استمر ميل البورجونيين الى استعمال آلات متعارضة غير متجانسة ، بل وزادوا من توطيد أقدام المظهر المتعدد الالوان فى الموسيقى ، وبخاصة اعتمادا على مجموعات الأصوات والآلات الانتيفونية •

التوفيق بين الأسلوب القوطى
وبين عناصر النهضة الباكرة ـ التاثير الانجليزى

ابتداء من الربع الثانى للقرن ، بدأ فى الافصـاح عن نفسه الطابع الوطنى للموسـيقيين الوافدين من مقاطعات « برابانت ـ ليمبورج » ، و « الفلاندرز » و « هينو » فلقد تسلم هؤلاء الفنانون حضارة موسيقية قوطية على درجة عالية من التقدم ، قاموا باثرائها وتجديد شبابها اعتمادا على نضـارة حيويتهم ونقائها • وهكذا دبت الحياة من جديد فى الفن القوطى القديم • ومع انه قد تعرض للتغير

الا أن تمسكه الأساسى بالرنين البوليفونى ومصاحبة الآلات قد بين ان هذا الفن استمرار لما قام به «ماشو» ، والى جانب مابدا من تشابه فى خصائص الرنين، قام البورجونيون الاوائل أيضا بالنهوض بنفس القوالب الموسيقية التى ارتقت خلال أواخر العصر القوطى. وازدهرت الأغنية المصحوبة بالآلات، والبالاد البوليفونى، كما وضعها ماشو ، بل لقد نجحوا فى التقاط ما فى البالاد من خيال منطلق وألوان نغمية رومانتيكية . واستوعب العصر قدرا كبييرا من روح المنستريل التى كانت قد بدأت تفصح عن نفسها بالفعل فى عهد ماشو . وعنى هذا ايثار البساطة على اصول البناء المعقد عند القوطيين . كانت البساطة أيضا رائدة عند انشاء ألحان تتجه الى الهدوء والطواعية وجمال الملمحات ، والصلاحية للغناء . وحدث اتجاه الى التوفيق بين الأساليب . فتم الجمع بين العناصر الفرنســـــية والانجليزية والايطالية ، واكتشفت علاقات جديدة بالألحان الجريجوريانية ، وبذلك اســـتهل فصل جديد فى تاريخ الموسيقى الدينية . وأسفر ذلك عن ظهور فن روحانى على جانب كبير من العمق والاخلاص ، لم تعرفه موسيقى الكنيسة من قبل الا نادرا . وما لبثت القوة الفنية والطقوسية لهذا الفن الجديد الخلاق أن حلت محل البقايا المحافظة من الاورجـــانات القديمة . وقد تنســب هذه الحقيقة الى الالحـان البوليفونية المعتمدة على الازدهار الجديد للانغام الجريجوريانية . وظهرت فى ميدان الموسيقى الدنيوية رشاقة شانسون الرينسانس فى دوره الأخير ، وكان هذا الأثر واضحا فى الأغنيات ، بنصوصها الفرنسية . كما أن سمات الغاليين القومية بخفتها وانطلاقها واضحة جلية فى الأغانى التى جمعت بين البساطة وفطنة اللحن عند الموسيقيين الذين التقوا فى بلاط ديجون .

ومع ان الولع القوطى بالنغمات الشديدة التباين قد استمر سائدا الا انه قد ظهرت بدايات للاتجاه نحو تجانس الرنين الموسيقى ، وينسب ذلك بدرجة ما الى التأثير الانجليزى ، ففى نهاية القرن ، سيطرت موجة عارمة من التأثير الموسيقى الانجليزى على القارة الأوروبية . وتسترعى هذه الواقعة انتباه المؤرخ . وعرضت الموسيقى الانجليزية للعصر الخصائص القومية المعروفة عن الانجليز : الاتجاه المحافظ الذى لا يخلو من الغاية والقصد ، فهو يجمع بين العناية بالخلق والاتجاه المحافظ معا ، مع مراعاة التوازن والحذر قبل قبول كل ما هو مستحدث والاطمئنان الى امكان تكيفه . وتكشف مؤلفاتهم عن نظرة موسـيقية معتمدة على غنـاء كورالى فطرى خال من التعقيد فى مقـــابل الاتجـــاه الى الاكثار من الآلات فى القارة الاوروبية ، واستمرت جودة الغناء الكورالى خاصة بريطانية مميزة عبر القرون ، واحتفظ هذا الطابع برونقه رغم ما صادف من عهود جدباء ، ونزعات عاطفية ابان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ثمة اتصال مباشر بين الحركة القومية لاعادة توطيد الأسلوب الانجليزى الموسيقى القومى والحركة التى بدأت

فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وساعدت على ظهور مدرسة ممتازة فى القرن العشرين ، وبين موسيقى القرنين الخامس عشر والسادس عشر · وساعد هذا على اعادة تأكيد الفضائل القديمة للموسيقى الغنائية الانجليزية القديمة وظفر المغنون الانجليز بالاستحسان فى مجمع كونستانس(١٤١٨) وبدأت حوالى نفس الوقت الخصائص المميزة للأسلوب الموسيقى الانجليزى تحظى بالتقدير فى فرنسا وبورجونيا · والتفاعل بين الأساليب الموسيقية نتيجة طبيعية للموقف السياسى · فلقد دخلت حرب المائة عام مرحلتها الأخيرة ، وبعد ان تحالف الانجليز مع البورجونيين توطدت اقدامهم فى القارة الأوروبية ·

أهم عنصر أسلوبى جاء من انجلترا هو الخاصة الرخيمة المميزة «للديكانتوس» الانجليزى ، التى اقبل عليها البورجونيون بنهم شديد · وأسفر الجمع بين نوعى « الديكانتوس » الانجليزى بتآلفاته الرخيمة ، وبين الافتتان الاوروبى بتعــــدد الألوان عن ظهور ما يدعى « بالفوبوردون » Faux bourdon أو Faburdene كما سماه شكسبير · وأثبت «مانفريد بوكفتسر» فى مقال لامع مقنع ، كيف تعرض أصل « الفوبوردون » وطبيعته ، لاساءة الفهم طويلا · ويبدو ان « الفوبوردون » كان أبعد مايكون عن صورة التعاقب المتصل لثالثات وسادسات متوازية ، وانه قد مثل مرحلة اخيرة للفكرة العامة للديكانتوس ، سمح فيها بحدوث تناوب بين الحــركة الكونترابنطية والحــركة المتوازية · ومن الناحية النظرية ، يعتقد ان موضع « الكانتوس فيرموس » هو السطر اللحنى الخفيض ، ويثبت فى المدونة على هذا الوجه ، ولكن ما يحدث فى الواقع رغم كل هذا ، هو اداؤه فى السطر العلوى · اذ يحصل على السـطرين العلويين المتصـــورين من ناحية علاقتهما بالكانتوس فيرموس المدون ، اعتمادا على استعمال مبدأ ما يراه القارىء ، وما يتطلبه تحويل السطر اللحنى، وعلى هذا فلايظهر هذا الكانتوس فيرموس على الاطلاق فى موضعه الأصلى ، ولكنه يوضع على بعد ثالثة عليا ، باستثناء بداية الفقرة اللحنية · وعلى هذا يكون « الكانتوس فيرموس » حتى اذا لم يوجد الا فى مخيلتنا ، هو النقطة التى نبدأ بها · والواقع أن هذا النظام البادى التعقيد بسيط للغاية · ويكفى أن نذكر أن منشدى «الديسكانتوس» فى العصر الوسيط قد دأبوا على قياس ألحانهم بالرجوع الى المسافات التى تفصلها عن الكانتوس فيرموس · وهكذا كان يلزم الاعتماد على كانتوس فـيرموس ـ أو تخيله فى أقل تقدير ـ كنقطة بداية ·· ولما كان «الفوبوردون » لا يؤدى فى الواقع فى موضــــعه المدون ، لذا سمى بال ـ Faux bourdon ، أو « الباص المزيف » وجدير بالذكر ان بوكفتسر لم يستطع العثور على مرادف انجليزى لهذا المصطلح الفرنسى الواضح ، كما أن التشويه الباكر للفظ ، كما هو الحال فى Faburden قد ظهر متأخرا جداً وقت ظهور الأصل فى القارة الأوروبية ·

وضع بعض أصحاب النظريات فى القرن الخامس عشـــر تعليمات لغناء « الفوبوردون » ويتبين بكل وضوح فى البحوث التى نشرت كملحق لمقال بوكفتسر اعتماد هذا النوع على الارتجال الذى يؤكد ما حـدث من رجـوع الى الممارسـة الموسيقية الشعبية فى فن الموسيقى • أما الاســتخدام الفنى « للفوبوردون » فقد تحقق على يد المدرسة البورجونية •

ثمة وثائق عديدة تبين أهمية المدرسـة الانجليزية ، بعضـها فى انجلترا كمخطوطة « أولدهول » المشـهورة فى كلية سانت ادموند ، وتحتوى على مائة وثمانية وثلاثين مؤلفا من أصل انجليزى • ولكن أغلب هذه الوثائق موجودة فى بولونيا ومودينا وروما وفنيســيا وفلورنســا وباريس وكامــبراى وفيينــا وميونخ • ويتعرض المؤرخ للحرج من جراء هذه الحقيقة ، وبخاصة اذا راعينا بعثرة أعمال دنستابل زعيم الموسيقى الانجليزية فى أنحاء متفرقة من أوروبا ، بينما الموجـــود فى انجلترا لا يزيد عن نماذج قليلة ، وتتألف أهم مجمـوعة من موسيقى القرن الخامس عشر من عدد من المحفوظات المحتوية على أكثر من خمسة آلاف مؤلف ترجع الى الثلثين الأولين من القرن ، اكتشفها الموسيقولوجى القدير اكســافييه هابيرل فى مكتبه كاندائية ترنتينو • وأغلب باقى المخطوطات من الموسيقى البورجونية والفرنســية الفلمنكية ، وان كانت قد احتوت أيضـا على مؤلفات انجليزية معظمها انجليكانية ، مما جعل التحقق منها عسيرا وعشوائيا ، ومع الاعتراف بندرة الأمثلة الموسيقية ، الا أن الاشارات المكتوبة عن الموسيقى الانجليزية ، وســيدها جون دنســتابل عديدة وحافلة بالثناء : « هكذا ارتقت الموسيقى فى عصرنا ، وبلغت مكانة مرموقة » فبدت كفن جديد من خلق الانجليز تحت زعامة دنستابل الذى عاصر من الغاليين : دوفاى وبنشـوا • أما خلفاؤهم المباشرون فهم (الموسيقيون) المحدثون : أوكجيم وبوزنوا Busnois وروجيس وكارون أعظم اعلام الموسيقى الممتازين الذين استمعت اليهم » • كتب هذه السطور يوهانس تنكتوريس (١٤٤٦ ــ ١٥١٦) المفكر الفلمنكى الشـــهير ورئيس الكورس فى بلاط فرديناند الارجونى فى نابلى • واســتطاع تنكتوريس فى شبابه ان يلاحظ جيدا نتائج تأثير الموسيقى الانجليزية على الاجيال الأولى من ابناء بلده • وكلامه موثوق به ، لأنه يعتمد على معرفة موسوعية بفن الموسيقى وعلمها •

لا يعرف الا القليل عن دنســتابل ، أكثر من تاريخ موته ودفنه فى كنيســة القديس سان ستيفانو فى دالبروك • واشتهر دنستابل بمعرفته للتنجيم والرياضيات الى جانب كونه ممثلا بارزا للمدرسة الانجليزية ، وزعيما لها معترفا به • وضعت هذه المدرسة بين ابنائها « ليونيل بارو أو « جون بنيت » و « فورست » وآخرين •

واثنى أوائل الكتاب عليه كموسيقى كبير ، ذى تاثير قوى لاشك فيه علىمعاصريه، ولكن المؤلفين المتأخرين ومن بينهم مؤرخون محدثون ، قد تخلوا عن كل ما هو معقول فى قواعد التاريخ والنقد ، فأكدوا اختراعه للكونترابنط • تفوقت أعمال دنستابل فى صنعتها على الموتيت الفرنسى ، بصرامته وعتاقته ، وكشفت عن مبتكرات لحنية ، وحليات متحررة ، بعيدة الأثر فى أصالتها وبساطتها ورصانة جمالها • وتثبت ألحانه استاذيته الخالدة بثراء رنينها ، وتصميماته ذات الثلاثة السطور اللحنية ، بنقاء هارمونياتها ، وهى استاذية معترف بها طوال القرون •

ولو واصلنا قراءة بحث « تنكتوريس » فسنصادف ملاحظات طريفة تبين كيف ارغم الانجليز على التخلى عن الزعامة « للمحدثين » (البورجونيين) ، الذين اشتهروا بحيوية خيالهم مما ساعدهم على ابتكار أغانى «فى أسلوب حديث جدا» ، وتقدمت هذه الأغانى يوما بعد يوم بينما لم يغير الانجليز من طريقة تأليفهم • تؤكد الرواية ارجاع التاثير ا لأساسى للانجليز الى عناصر فى أسلوبهم ظلت حية بعد العصر القوطى ، وصادفت أرضا خصبة فى الأسلوب الموسيقى الصاعد للقرن الخامس عشر • وسوف يتبين مدى عظمة المدرسة البورجونية على الفور ، اذا ادركنا عجز المدرستين الانجليزية والايطالية على السواء عن النهوض بعالميهما • وبذلك انتقلت الزعامة الى البورجونيين الذين اتجهوا الى توليفة رائعة اعتمادا على ميراثهم العظيم من القوطيين ، والمؤثرات النافعة الآتية من انجلترا والرخامة المنبعثة من ايطاليا ، وهكذا ظهر أسلوب موسيقى استطاع غزو أوروبا ، وحدد تطور الموسيقى لعدة قرون ، والتاثير الايطالى واضح فى مؤلفات دنستابل • ويعتقد انه أمضى بضع سنوات فى ايطاليا البلد الذى وجدت فيه أغلب مخطوطاته •

المدرســــــة البورجــــــونية

زعيم المدرسة البورجونية هو « جيوم دوفاى » • ولد قبل سنة ١٤٠٠ بفترة قصيرة ، من المحتمل فى « شيماى » بمقاطعة هينو ومات سنة ١٤٧٤ فى كامبراى• تلقى تعليمه الموسيقى فى كورس الكاتدرائية بكامبراى ، وانضم فى أواخر عقده الثانى الى الكورس البابوى الذى ضم بالفعل عدداً من المغنين البورجونيين •• وصحب اثناء اقامته بايطاليا البابا أوجين الرابع الى بيزا وفلورنسا ، وفى زيارات تالية لبلاط السافوى وباريس تنقل بين المراكز الموسيقية الهامة الأخرى ، وازدادت درايته بأساليب الموسيقى الأوروبية ، واتجاهاتها • واستقر فى كامبراى ، وهو فى قمة قدرته الخلاقة ، وتوثقت صلته ببلاط بورجونيا بفضل اشتغاله قسا بالكاتدرائية ومسئولا عن موسيقاها • ولابد أن يكون قد تمتع بصلات طيبة بباقى

البيوت المالكة ، اذا اعتمدنا فى الحكم على عبارات التقدير التى ازجاها له لويس الحادى عشر ورينيه أمير انجو ولورنزو دى مديتشى ، وعثر عليها فى ضيعته • اعتمد فن دوفاى ـ من ناحية ـ على تقاليد أواخر العصر القوطى ، وعلى التأثير الايطالى من جهة أخرى ، وتركز الجانب الأكبر من جهده على التوفيق بين هاتين الحضارتين الموسيقيتين وبين أسلوب دنستابل •

كشفت المدرسة البورجونية عن دينها للقوطية ، عندما أعادت تنظيم الموسيقى وفقا لقواعد صارمة فى البناء ، وخففت ارتجال المؤلفات الموسيقية فى القرن الرابع عشر • وعاد فى فن مدرسة دوفاى التقدير القديم للقوالب الفنية المصقولة التى تتبع تقاليد راسخة • وتجلى هذا فى شجى روح هذا الفن ، ورقة حزنه وتعاطف روحه • وتجسمت احلام القرن الرابع عشر (الترشنتو) وتحددت معالمها فى هذه الموسيقى • فما بدا مجرد محاولات مترددة فى العصر السابق قد استطاع العثور على حلول موفقة فى القرن الخامس عشر (الكواتروشنتو) وتحولت محاولات الفلورنسيين الأولى الى تقنية فى التأليف الموسيقى ، ناضجة أنيقة • • وانتهى العهد الذى كان يراعى فيه تساوى مسافات الخمسات والاوكتافات وسادت فقرات فى الستات والثالثات اضفت عذوبة ورقة على هذه الموسيقى • وعلى وجه العموم ، من المستطاع لمح شجى مستحب لم يعرف حتى ذلك العهد • فلقد انبعث من موسيقى هذا العصر نغم أقرب الى الشكوى والوداعة : هذا العصر الذى جمع بين متعة الحياة والاعتناق الدينى • وكما آثرى القرن الرابع عشر بميوله الثورية قالب الملحمة فى الفنون ، كان هذا العصر المولع بالغيبيات أرضا خصبة للفن الغنائى • ونهض عصر دوفاى بالأغنية (بالمعنى الحديث للكلمة) الأغنية التى تحسن تصوير روح القصيدة وفحواها • وكان ابناء القرن الرابع عشر قد ربطوا الموسيقى بالنص برباط سطحى نوعا • أما البورجونيون فنظروا للقصيدة كوحدة ، وتركزت غايتهم على جعل الموسيقى تتوافق مع المضمون الكلى للقصيدة • صحيح ان مجال انفعالهم لم يتميز بالرحابة فكانت الموضوعات العاطفية والبطولية بعيدة عن متناول أيديهم ، وبمقارنة فنهم « بالفن الجديد » (آرت نوفا) وفحولته ، وبموضوعيته يبدون مخنثين عاطفيين نوعا • فعالمهم يمثل المشاعر فى تساميها وعمقها ووداعتها • أما مثلهم الأعلى فهو كبح الجماح والتعبير الذواقة ولا تخلو آثارهم من لمحات سوداوية قط •

لم تتوقف الموسيقى البورجونية الدنيوية عن الارتقاء بتراث ماشو ، وبخاصة الأغنية البوليفونية غير المصحوبة ـ أما موسيقى الكنيسة فقد كشفت عن تأثير ايطالى ملحوظ ، وأظهر جيل دوفاى اهتماما واضحا بالألحان البوليفونية فى الاقسام غير المتغيرة من القداس ، وحاول أيضا اقامة اتصال بين

الاقسام الخمســـة ، ووضع الفن الدينى كله ، فى نطاق الطقوس الدينية المعتادة للكنيسة · لم تكن القداسات الباكرة مؤلفات موحدة ، بل كانت تتالف من الحان مختلفة للخمسة الاقسام الثابتة ordinarium Missae يفترض قيام رئيس الكورس باختيارها وتجميعها ، كما يتبين من مجموعات المخطوطات التى تحتوى على عشرات التجميعات للكريدو و «الاجناس دايا » ·· الخ ·· وتبين «مخطوطات ترنتينو »بالفعل عددا من القداسات الكاملة أو المستوفاة ، حاول فيها الموسيقى تناول الاقسام الخمســة ككل متكامل ومترابط ·· وتوطدت الوحدة الأســلوبية والطقوســـية لهذا الفن الدينى الجديد ، بعد تجديد النظر الى هذه الالحــان الجريجوريانية · وفى نفس الوقت ، بثت الالحان البوليفونية للاقسام المتغيرة فى القداس Proprium Missae حياة جـديدة فى الاشـكال الطقوسية التى ظلت بلا تغيير منذ عهد الاورجانا ·

لم يغفل موسيقيو أوائل القرن الخامس عشر «الموتيت» : القالب الفنى الذى استهوى العصر القوطى · ويتبين من العـدد الوفير من الموتيتات التى ألفهـا وفقا للاسلوب القوطى « دوفاى » وغيره من اعلام المدرسة البورجونية ، وكذلك الموسيقيون الايطاليون والانجليز فى العصر ، استمرار تمتع هذه التقاليد القوطية بالحيـــاة ، وخففت المؤثرات الايطالية والانجليزية من صـرامة الخصـــائص الانشائية ، وجهامتها ، فى الموتيت القديم ، وذات الميلودية التى ظهرت فى الأغانى البوليفونية غمرت المقطوعات الجديدة · وتحول الموتيت على يد البورجونيين الى قالب من الموسيقى الاحتفالية الوقورة التى تعرض فى حفلات التتويج ، وبعد توقيع معاهدات السلام وتكريس الكنائس الجديدة ، والزيجات الكبرى كان هناك حاجز محدد بين موسيقى الكنيسة والفن الموسيقى فى القصور ، ولكن الموتيت لم يتبع اى جانب منهما ، وشغل مكانا وسطا بين الاثنين ، فكان يقوم بدور مزدوج ، يشارك من ناحية فى « الموسيقى العائلية » الروحانية التى تغنى بالمنازل بقصـد التهذيب الدينى والتامل ، كما يشارك فى الموســـيقى الاحتفالية التى تعـرض فى المناسبات العامة · ومع ان التاثير الايطالى والانجليزى واضح فى الموســـيقى البورجونية ، فقد استمر الحرص على الاتجاه القوطى الداعى الى انشـاء فن معمارى متوازن الى حد كبير · وترتب على ذلك ظهور قالب منسق بصـــورة ملحوظة ، وتطلب تجدد الاهتمام باستعمال « الكانتوس فيرموس » ظهور سـطر اساسى حق « للباص » يضطلع بدور مقابل « للتنور » ، ويقع تحت سطره ·

فى الربع الثالث من القرن التف حول دوفاى فى شيخوخته عدد من الاتباع فى كامبراى ، حيث أصبحت الكاتدرائية اهم مركز للموســـيقى البوليفونية · والمركز الهام الآخر الذى اجتذب دارسين عديدين هو بلاط ديجون · وعلمه الرائد

« فيل بينشوا » (١٤٠٠ ــ ١٤٦٠) الذى جرت العادة على ذكر اسمه مقرونا برئيس الموسيقى فى كامبراى • ويعد واحدا من أوائل موسيقى عصره ، ونبشوا كمؤلف لأغانى دنيوية (شانسونات) فنان بارع الى أقصى حد • ألحانه نضرة ناعمة وتكشف بسطورها الثلاثة عن أستاذية ومهارة فى المزج بين الحليات الجارية والالحان الأثيرية المياسة •

نهوض الاسلوب القوطى الجديد

كان جيل شباب الموسيقيين الملتف حول الأساتذة الاعلام ، من المنتمين اساسا الى البلاد الواطئة وهناك بدأ التأثير الفلمنكى وتأثير البلاد الواطئة يفصح عن نفسه بصورة محددة المعالم • وبعد ان شعرت عبقرية روما بالانهاك أثرجهود استمرت قرونا طويلة ، استسلمت للمؤثرات الجرمانية التى كانت مازالت فتية قوية تتوق لاحتلال مكانتها فى عالم الموسيقى • ولقن الأساتذة تلاميذهم من صغار الموسيقيين الاسلوب البورغونى المعتمد أساسا على الاغنية البوليفونية المصحوبة ، غير ان هذا الجيل قد فقد الاتصال بالروح القوطية الفرنسية فى أواخر عهدها : الروح التى كانت قد بدأت تختفى فى آخر أعمال دوفاى ، ولم تعد الاغنية المصحوبة أداة لافكارهم الموسيقية ، وخلفها أسلوب كورالى بوليفونى ، لم يؤثر سطرا لحنيا على آخر ، ولكنه وزع فيض البوليفونية على الاسطر المتعددة بالعدل والقسطاس •

يمثل هذا الاتجاه تغيرا أسلوبيا عظيم الأهمية • فمنذ ذلك الحين ، اصبح كل سطر لحنى من كيان عضوى موسيقى متكامل له دور يؤديه، ويتبادل العون مع باقى الاجزاء ، وتختلف هذه الحالة عن الاستقلال البوليفونى المطلق فى الموسيقى القوطية وكذلك عن البوليفونية المصحوبة فى أواخر القوطية • انها شىء مستحدث : فن قوطى روحى كامل الاتزان ، يسوده النظام بلا حدود محددة • خلال أواخر القوطية وعصر البورغونيين استمرت حرارة المشاعر الدينية ، والزهد ، مع الميل الواضح الى الصوفية فى الفلسفة والفنون • ففى الوقت الذى عرفت ايطاليا فيه عجائب الكوتروشنتو (القرن الخامس عشر) ، ظهرت شخصيات قبيحة الى درجة كبرى ، شوه وجوهها الجذب الدينى ، وعجائز نحيلة شحباء ، وشيوخ مصابون بالكساح عند «روجيه فان ديرفايدين» فكانت أشبه بالعلامات الاولى لهزة زلزال بعيد • ولم يمض وقت طويل حتى ظهرت فى الموسيقى نفس الاعراض التى تميز بها التصوير الفملنكى ــ دقة الواقعية ومظاهر التعالم ، والجرى وراء المشكلات ، وعنفوان الروح الدينية ــ وغنى عن البيان ما حدث من اختفاء كامل لصرامة البناء الايقاعى فى الموتيت القوطية القديمة • ويصادفنا فى اعمال تلاميذ دوفاى نوع بعيد

الاختلاف • فلقد افسح النظام العقلانى للقوطية المجـال امام نسـيج بوليفونى رائع النغم ، متباين مع موسيقى المدرسة البورغونية الاقدم برصانتها والمعية ايقاعاتها ، ومع هذا ففى عالم المؤلفات الغنائية وفن الشانسون البراق ، خلق الاسلوب البورغونى المتاخر نموذجا من الجمال الهش الذى استمر فى البقاء حتى جاء القرن السادس عسر ، ورجع الاتباع الفلمنكيون لدوفاى وبنشوا الى المصـادر البـاكرة ، ونبت فنهم من المغنى المرتجـل القديم « للديشـانت » و « الفوبوردون »• ويدلنا وجود الفوبوردون الكامن فى هذا الفن على استبعاد النظرة القوطية الى البوليفونية بطوابقها المنفصلة التى مثل كل طابق فيها بعدين خاصين به• غير الفوبوردون التنوع الايقاعىللسطور المختلفة، وحولها الى نظام اكثر تجانسا يسمح بادخال اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » – الذى كان فيما سبق دعامة للبناء الموسيقى كله – فى السطور الوسـطى • وأدى هذا الى ظهور انواع عديدة من الامكانات ، بعد ان اصبح « الكانتوس فيرموس » قادرا على الظهور اما فى سطر « التنور » ، او على التنقل من سطر لاخر ، كما ان استخدام اثنين من الكانتوس فيرموس لم يعد امرا نادرا • وسمح التفـاعل بين الاسطر ، وتبادل التبعية بينهما بانطلاق الافكار • فساعد تنقلها من سـطر لاخر ، وشغلها لشتى جوانب البناء على احداث تجسيم موسيقى لايختلف عن فكرة المنظور التى اعتمد عليها فن تصوير القرن الخامس عشر فى حل مشكلاته•

ورغم ان التعبير عن الجو الفكرى « للكواتروشنتو » « (القرن الخامس عشر) واتجاهاته قد حدث بادىء ذى بدء فى الفنون التشـكيلية وفن العمارة وأدرك المؤرخون فى هذين المجـالين ، – لا فى الموسـيقى والادب – النظـرة الجديدة للعالم منعكسة بكل ابعادها • رغـم كل هـذا لم يكن المظهر العلمى والنظرى لفن النهضة مجرد اعتراف اكاديمى باصول الخلق الفنى ، وقواعده ولكنه كان الجوهر المميز لفن النهضـة ، بعد التعبير عنه بوضـوح ملموس فى الكواتروشنتو • وارتبطالموضوع الان بما يمثله برابطة خاضعة لقواعد صارمة • وفقدت الصورة المرئية غموض الرؤى الذاتية وابهامها ، واكتسبت يقينا مماثلا ليقين التعاريف الرياضية ، وانشغل المصورون جميعا بالكشف العلمى واستغلال المنظور ، وقاموا بالقياس والتخطيط والمسخ والتركيب باحثين بلا انقطاع عن التمثيل الصحيح للاشياء ، وبدا لهم اختراع تصوير المنظور حقيقة هامة، وظهرت مطالب باضافة المنظور الى باقى الفنون. الاربعة الحرة quadriviam لم يشعر فنانو النهضة باى شك فى ارتفاع منزلتهم عن منزلة القدامى الذين لم تعرف اعمـالهم المنظور • على ان القول بـاختراع الكوتروشنتو (القرن الخامس عشر) للمنظور عار من الصحة • فلقد عرفت المبـادى الهندسية الكامنة وراء خطوط المنظور منـذ القـدم ، فمن المؤكد ان المراجع العربية التى عرفهـا

اهل الفكر فى عصر النهضة،قد نقلت هذه النظريات ـ وبخاصة بصريات اقليدس ـ الى الغرب فى العصر الوسيط ، ولم تقم العصور الوسطى بأية محاولة للاستفادة من هذه الناحية العملية ، وهو أمر مدهش • اما الآن فقد كشفت محاولات الشمال فى المنظور الخطى ، عن مشاعر مختلفة عن مشـــاعر ايطاليا فى عصر النهضـــة عندما لم يمثل الهيكل المنظورى للخطوط أى ثبات هندسى ، ولكنه استمر يمثل الروح القوطية الحقة المشحونة بالديناميـة الدائمة التطور والخلق وملء المكان • ويرجع الاختلاف بين تمثيل المكان فى العهد الباكر بغير اعتماد على المنظور وتمثيله بالاعتماد عليه الى اكتمال وسائل الحرفة ، لا الى اختراع سبل جديدة • وكم انعكس كل ذلك بحق على الموسيقى ، التى اعتبرت حتى ذلك الحين خارج عالم الرينسانس ، فكما ازدادت الصور الفنية « للكواتروشنتو » عمقا نتيجة لاتباعها فكرة المنظور ، حدث اتساع مماثل فى الموسيقى ، فى تعميق القرار (البـاص) • وخلقت صورة نغمية جديدة دالة على العنفوان تباينت مع عـــالم البورغوانيين بسوداويته وغموضه وابهامه ، بفضل استغلال الأبعاد الخفيضة من الرنين الموسيقى بالاضافة الى سلاسة الغناء بلا تكلف المستورد من انجلترا والذى حل محل زيف الغناء المتخانف falsetto (*) القديم •

أول عظماء اعــلام هذا الفن الفلمنكى الجـــديد هو « يان فان اوكجيم » « فى الفلاندرز من ١٤٢٥ ــ ١٤٣٠ وفى مدينة تور ١٤٩٥) • اذ كان له أثر بعيد والواقع ان الجيل الموسيقى التالى قد تعلم كله علىَ يديه • واشاد به المؤلفون الموسيقيون فى موتيتاتهم ، وأهدى كبار كتاب النظريات اعمالهم اليه ، وأطلق عليــه زمــلاؤه المعجبون اسـم « أمير الموســـيقى » تعبيرا عن الــود والمحبــة حتى عندما كان فى سن الشباب نسبيا • وحزن العالم الفنى حزنا عميقا لوفاته فألف الموسيقيون الموتيتات لتمجيده ، واشترك الشعراء مع الفيلسوف ارازموس فى ندبه ورثائه • ولقد تابع أوكجيم فن البورجونيين ، مع أنه أمضى معظم حياته خارج المجال المباشر لتأثير البورجونيين • وسار على هدى « دوفاى » « غير انه حول اسلوب دوفاى المبسط الى بوليفونية طليقة لا تعرف القوالب • وتلاشت عنده القفلات القاطعة فى الاسلوب البورغونى ، وتحولت الى موسيقى منطلقة متموجة بلا حدود ، تغمر كل ما يواجهها فى طريقها • هذه الروحانية الموسيقية التى احيت مرة اخرى الفن القوطى بكل ما فيه من خيال وثراء ، تشع من اعمال معاصـــرى أوكجيم ، وتلاميذه ياكوب أوبرخت (١٤٣٠ ــ ١٥٠٥) وجاسبار فان فيربيكة (١٤٤٠ ــ ؟) وانطوان بسنوا (مات ١٤٩٢) ، مع الاكتفاء بذكر ابرز هؤلاء الاعلام الكثيرين •

(*) الارتفاع بصوت غناء التينور فى اصطناع صـوت أقرب الى الصـوت النسـائى المتخنف •

يكشف أسلوب أوكجيم الناضج عن حرص على الموازنة البوليفونية والتوازن فى مداولة الكورس مكتملا ومجزأ · اجتمعت عنده دقة اتباع المقامات الكنسية بلغة موسيقية مهيبة تتبع النص اعتمادا على شعور فنى صادق ، وتتوافق دائما مع حاجات الطقوس ، فكان واحدا من ابرز موسيقيى الكنيسة فى كل عهد · قصر أوكجيم وزمرته الاسلوب البوليفونى الجديد على موسيقى الكنيسة ، واقتربوا من اتباع النماذج البورغونية فى شانسوناتهم الدنيوية · وهكذا اتسع الاختلاف بين الموسيقى الدينية وفن القصور ، وتركز الاسلوب الموسيقى الدينى حول الالحان البوليفونية للقداس الذى أصبح الآن اسمى قالب فى الفن الموسيقى · ومن بين الخصائص التى تميز بها الفن البوليفونى البورغونى الفلمنكى استعمال لحن ثابت (كانتوس فيرموس) من الانغام الدنيوية ·

بدأ الاحتفاظ بالكانتوس فيرموس عند بعض المؤرخين أمرا ضروريا أو خيط اريانا الذى ييسر للموسيقى الاهتداء الى طريقه وسط متاهة السطور الكونترابنطية ، ولكن الحقيقة ليست كذلك · فبوليفونية البلاد الواطئة البورغونية منحدرة ـ كما رأينا ـ من الديسكانتوس أو الديشانت القديم وكان مؤلفوه يعتبرون اللحن المعطى cantus prius factes جوهر الفن الموسيقى · ولايهدف الى أكثر من تزيين اللحن الدينى · ولو اردنا معرفة سر شيوع « الكانتوس فيرموس » فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، علينا الا نتناول هذه المسألة من وجهة نظر القالب الموسيقى ، أو الجماليات أو الاخلاقيات · فعلى الرغم من استمرار بقاء السطور اللحنية المعطاة « للتنور » ، وعدم انقطاع ظهورها خلال القرون العديدة ، الا أن معنى الكانتوس فيرموس ، وغايته قد تغير ، بعد أن فقدت الالحان الجريجوريانية حيويتها ، وأهميتها · ولم يعد اللحن المعطى عاملا روحيا اساسا ، وتحول الى أداة تيسر لباقى السطور عرض براعتها الفنية · وبعد أن فقد « الكانتوس » أهميته الروحية ، ولم يعد يزيد عن مبدأ فى البناء الفنى ، أصبح أصل « الكانتوس فيرموس » مسألة غير ذات بال · فبمجرد انتقاء اللحن ، يبنى القداس بأكمله عليه ، ويسمى باسم كلماته الاولى ، وهكذا أضبح لدينا قداسات تدعى Salve Regine و Ave Marie Stelle و Da Pacem الخ هذه المنجزات على كانتوس فيرموس ذى لحن دينى واضح « وان كانت هناك دراسات عديدة قد اعتمدت على الاغانى الشعبية ونغمات « الشانسون » مثل Adieu mes Amours و Mio Malheur Me Bal و Marito Mi Ha Infamto و Baisez moi الخ · ولاقت بعض هذه الالحان الدنيوية استحسانا كبيرا لدى موسيقيى القرنين الخامس عشر والسادس عشر واستخدمت كما حدث فى حالة

l'homme Armé كانتـــوس فيرموس عنـــد رهط من الموســـيقيين فى الحـــالات غـــير العـــادية التى كان الموسيقى لا يســـتعير « كانتوس بريوس فاكتوس» فانه كان يؤلفه بنفسه ويسمى عمله Missa sine namine و تسمى النوتات المختلفة للحن التنور المخترع وفقا لمقاطع التهجية ، كما هو الحال فى قداس جوسكان (لا ـ صول ـ فا ـ رى) ٠

ربما بدا لغير المتمرس اســـتعمال الالحـــان الدنيوية كأســاس لاسـمى للمنجزات الدينية أمرا غريبا ـ ان لم يكن ســـخيفا ـ وانتقص كثير من الكتاب هذا الفعل ووصموه بالدنس ، غير ان هذا لايعنى اتهام الفنـان الموسيقى فى عصر النهضة بجريمة بعيدة كل البعد عن عقليته ٠ فلن يستطيع التعرف على الاغنيـات الدنيوية المحتـواة فى هـذا « الكانتوس فيرموس » غير الخبـراء المدربين وحـدهم ٠ واعتمدت اتهامات ، وشـكايات أولئك الذين اسـتنكروا البوليفونية استنكارا كاملا ، بسبب هذه العناصـر الدنيوية « على اعتراضات دينية ونظـرية اكثـر من اعتمادها على عـدم الرضـا عن التاثير الفعـلى للموسيقى » ٠ لم تكن هذه الالحان تستعمل فى شـكلها الاصـلى مع كلماتها الاصلية ، ولكنها كانت تدمج فى سطر التنور ، وتفاعلت نتيجة لذلك مع السطور الاخرى ٠ وفضلا عن ذلك ـ فان ايقاعاتها تتغير وتمزج بايقاعات أخرى ٠ وحتى فى حـالات امكان التعـرف الى اللحن الدنيوى ، لم ير المستمعون فى ذلك أى تدنيس ٠ فلم يكن عالمهم الفكرى ـ كعالمنا ـ قد انقسم انقسـاما حادا الى دينى ودنيوى ، ولكنهم على العكس قد يرون فى ذلك تشـريفا للاغنية الدنيوية، لأن دمجها بالقداس يعلى من شـأنها ويضفى عليها مسـحة روحية ٠ وبوجه عام ، كانت أهمية الكلمات ثانوية ، بعد أن قل تكـرار النص اللاتينى الثابت فى القرن الســادس عشـر ، الذى لجأ الى أنواع مختلفة من طقوس الكتاب فى القـداس ان هـذا يعـلل ارتفـاع شـأن المـوتيت اللاتينى الجـــديد المقدس ، أو الشعر اللاتينى الحر ، ومن الطريف ملاحظة كيف أحدث تكرار اللحن الموسيقى لنفس النص موقفا مماثلا فى الاوبرا الباكرة ٠

اعتدنا فى الماضى الاعتقاد بأن موسيقى القرن الخامس عشر البوليفونية الجمة التعقيد ظاهرة لا تمثل روح العصـر تمثيلا فعليا ٠ وان كانت موســيقى الكواتروشـنتو (القرن ١٥) فى الحق فنا مكتملا مستوفيا ، له مزاياه الخاصة به ٠ ولا اختلاف من حيث الخطأ بين القول بعتاقة روح هـذا العصـر ، أو أنه كان مجـرد تباشــير لعصـــر النهضة وبين وصف مصوريه « بالبدائيين » ٠ فهل يصـح وصف روح البحث الغضة التى تميز بهـا هـذا العصـر بالبدائية ؟ ان الرومانتيكية مسئولة عن بخس حق القرن الخامس عشـر ، والظن بأنه أقل قدرا من القرن السادس عشر (الشنكواشنتو) « الذى أصبح مرادفا لا سم

النهضة (الرينسانس) · حقاً ان الامر يختلف بالنسبة للانواع الاكثر شعبية من الموسيقى الدنيوية ، ولكن الناس الذين كانوا يترنمون بأغانى الشارع الطليقة « كالفيلانيل » و « الفروتولا » ، كانوا يعشقون ويعجبون بالفن الكبير للجهابذة ، وحاولوا تقليده على طريقتهم ، كما يشهد بذلك فن أساطين الغناء (المايسترز ينجر) المعتمد على الدراسة : لقد بدا التصوير فى نظر « ليوناردو دافنشى » اسمى الفنون الفنون قاطبة ، لأنه « علم » ، اما النحت ففن آلى arte mecanissima · وعنى بذلك — بطبيعة الحال — « ان القدرة على الايحاء بوجود ثلاثة ابعاد مع الاعتماد على بعدين فقط ، فن أسمى من مجرد المحاكاة ونقل شىء موجود فى الطبيعة بنفس هيئته » · وعبرت الموسيقى باخلاص عن هذا الجانب العلمى للفن ، الذى كان عصر النهضة ينشده والحق ان تقنية الموسيقيين البورجونيين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين قد فاقت كل وصف · فلقد استعملت شتى الانواع التى يمكن تخيلها من « الكانون » المقلوب وخياله فى المرآة ومشية السرطان القهقرى ، واتخذت المؤلفات الموسيقية شكل الالغاز لزيادة الامور تعقيدا ، فكان من المتعذر اداؤها دون فهم صحيح للمعنى الذى يتجه اليه ·

يذكرنا هذا الفن الاريب المعقد بان أصل كلمة componete التى اخذنا منها الكلمة الدالة على التاليف الموسيقى composition ، هو التجميع والحق انه قد أعيد عند التمهيد لهذه الحقبة من التاريخ استعمال العبارة المؤنبة: المصطنعات الكانونية لموسيقى الاراضى الواطئة · على أنه الى جانب براعة الصنعة وعظمتها ، قد كشفت هذه المنجزات عن خيال ملهم وذوق · ولا اختلاف بين تجاهل هذه الخصائص ووصف « فن الفوجة » لباخ بأنها مجموعة من تمرينات الكونترابنط · هذه الحالة دليل على عدم معرفتنا لعالم من التعبير بعيد عنا · وهذا أمر شبيه لما يحدث فى فروع كثيرة من الفنون والآداب · فالمستمع الحديث يتناسى دائما عدم جواز — واستحالة — الحكم على مظاهر فن مضى بالرجوع الى معايير الحياة الموسيقية الحالية ·

وكان أهم من الفرتيوزية الكانونية ، التقدم المنهجى لمبدأ فنى فى التأليف يعرف « بالمحاكاة المتصلة » · وفيه يكرر الصوت أو السطر اللحنى فقرة لحنية سبق لصوت آخر تقديمها · ولا يعنى هذا التكرار النسخ الحرفى للجملة المعروضة الاولى ، كما يحدث فى المحاكاة الحرفية فى « الكانون » اذ كان ذلك النسخ يتحقق بطريقة اقرب الى التحرر ، مع المحافظة بقدر على الايقاع والاطار العام للفقرة الاصلية · ونجحت هذه الطريقة المستحدثة للنمو اللحنى — التى تعتمد على المحاكاة — فى تحقيق اتصال النسيج اللحنى ووضع مبدأ فى التماسك ظل منذ بداية عهده ركنا هاما فى فن البناء

الموسيقى · ظهرت بدايات مترددة « للمحاكاة عند أوائل البورجونيين ووقع على عاتق أوكجيم ومدرسته عبء النهوض بهذا المبدأ ، وتحويله الى عنصر ذى أهمية اساسية فى الأسلوب · وهكذا اصبحت الكلمات الاستهلالية فى كل سطر ، والكلمات الهامة فى النص تنتقل مصحوبة بنفس المادة اللحنية خلال كل السطور · واجتذبت هذه الالحان الانتباه بعد تكرارها على هذا الوجه وظهورها فى مواضع متفرقة ، وزادت أهمية وتأثيرا · واسفرت هذه المبادىء المستخدمة فى التأليف الموسيقى عن ظهور موسيقى شابهت فى عدم توقفها عن الجريان ، وتزمتها ، غيبيات الطقوس الكاثوليكية بانطلاقها وعدم تحديدها · فهذه الموسيقى مشبعة بنفس روح التقوى الحديثة devotio moderna التى تشع من أعمال توماس آكمبيس · وما يغمر نسيج سطور قداسات أوكجيم الكونترابنطية هو نفس رقة روح الورع والدعة ، وعبير اللادنيوية التى تفيض بها اللغة اللاتينية العقر « الاقتداء « بالمسيح » Imitatio Christi استمر اعتماد تيار الخلق الفنى ، على جانب حدسى تغذى على التقاليد القوطية، رغم تدرجه على المبادىء العقلانية فى البناء والتناسب ، وانطلق جنبا الى جنب « الفن العلمى » مؤثرا فى الناحية النظرية ، وباعثا فيها الحياة ومخففا من صرامتها ·

بعد نهاية القرن الرابع عشر ، اتخذت الجماليات الواقعية الصدارة بين المشكلات التى شغلت اذهان الفنانين والمفكرين · والعلاقة واضحة بين الواقعية وعصر النهضة · فأن معنى اعتقاد المسيحية بان الحياة مجرد اعداد للابدية هو ازدراء عالم التجربة ، أى الاتجاه الذى انعكس فى أعمال فنانى العصر الوسيط · اما الرينسانس فى باكورته فقد اتجه الى تخفيف التركيز على الاخرة ، واسفر ذلك عن ظهور آثار سريعة للاهتمام بالعالم الواقعى · وخفت حدة التعارض بين الجسد والروح ، ولم يسمح للشر الموجود بحجب جمال الكون · وتجاوبا مع الفلسفة الجديدة ، زينت الصور المقدسة بالازهار والاشجار والحيوانات والصخور والسحب · وارضى هذا اذواق أبناء الطبقة المتوسطة الذين كانوا قليلى الميل الى الزهد ، وأقرب الى حب الاستطلاع والبراعة ، ويهمهم رؤية أشياء مألوفة كالادميين والمناظر الطبيعية ، ومحك قدرة الفنان عندهم براعته فى اظهار الواقع · وتحولت الوجوه التجريدية فى الفن الوسيط الى شخصيات محددة السمات · وظهر « البورتريه » فى فن التصوير ، وصورت الموضوعات الثانوية والتافهة فى خلفية الصورة بحرص وعناية ، حتى كادت هذه العناصر تتفوق فى النهاية على الموضوعات الاساسية ، فمن المستطاع لمح قطرات الندى المتلالئة فوق كل عشبة من الاعشاب ، وصورت كل شعرة فى لحية آباء الكنيسة ، بدقة الصورة الفوتوغرافية · فهو فن واقعى يمثل البورجوازية ·

اثبتت مقدرة الجرمان وصلابتهم التى تجلت فى فن عمارة الشمال والحفر على الخشب تفوقهم على العبقرية اللاتينية الاكثر ولعا بالغيبيات فى الصلاحية للواقعية • وبلغ المصورون الفلمنكيون ذروة فى واقعية تمثيل الاشياء لم يتفوق عليها قط ، أما الايطاليون ، فيعكس كفاحهم فى سبيل ايجاد حل للمنظور والخطوط نفس الاتجاه الهادف الى اظهار الموضوعات الطبيعية فى صورتها الفردية المباشرة : الاتجاه الذى بلغ الذروة فى القرن الخامس عشر (الكواتروشنتو) ، وكشف عن خصائص لا تشترك الا فى النزر اليسير مع عصر فى ذروته • على ان الواقعية لم تكن غاية فى ذاتها • انها كانت مجرد مرحلة انتقالية فى تطور الاسلوب الفنى ، ولا تمثل خلاصة حضارة العصر • وتظهر الواقعية بمعناها الحرفى فى المظاهر الثانوية العابرة للفن بوجه خاص ، وكانت تركز عادة على هذه الجوانب • ولكن الفن الذى ينشد غاية سامية مرغم على الخلاص من الواقعية • وان كان من المحتم عودة ظهورها عندما تضمحل الروح الهادية لهذا الفن وفكرته • ظهرت الواقعية فى مطالع عودة الحضارة الكبرى الى صباها، وصاحبتها لبعض الطريق، ثم خبا أثرها، وتراجعت الى الوراء ، وحدث هذا فى نهاية العصر القوطى ، وتكرر فى نهاية عصر النهضة

من الميسور لنا تتبع مظاهر الواقعية فى الفنون التشكيلية ، وان تعذر قبول نفس الشىء عن الموسيقى • ومع هذا فقد تم التعبير عن نفس هذه التيارات فى الموسيقى فى صورة غير مختلفة ، وظهرت الواقعية حينئذ فى شكل تصوير موسيقى للنص : وطبق أوكجيم ومدرسته هذت النزعة على أدق التفاصيل ، فكانوا يلاحظون طريقة الكلام ، وينبهون الى مواطن النبر الطبيعى ، وخصائصه، ومقداره ، وكيفية تأثره بمختلف المشاعر ثم يستنسخون كل هذه الأشياء ويحولونها الى موسيقى ، محاولين التعبير فى الحانهم عن الفرح والسرور والحنان والكراهية والاستسلام والمجون ، ومن المدهش حقا ملاحظة مدى جلدهم فى تجميع أدق الشذرات وصقلها عند محاولة تفسير معنى النص ، واستفادوا من كل مافى الكلمات من مواضع تسمح بمحاكاتها بصورة جذابة خلابة • فأمكن التعبير بالموسيقى عن الحركة وفتح العينين والخشوع • ويسوقنا بعض هذا التعبير الى نواح لن نستطيع ادراك مغزاها • فعلى سبيل المثال فى الحالات التى يتحدث فيها النص عن الليل أو الظلمة ، يختار المؤلف الموسيقى للتعبير عن هذا المعنى النوتات السوداء وحدها • كما يحاول الاشعار بمعنى الابدية باستعمال نوتات طويلة مسحوبة • ان كل شىء اذن يمكن للموسيقى التعبير عنه اعتمادا على مثل هذه السبل • والحق اننا نشاهد من بين الموضوعات الاكثر ابتعادا عن المألوف وصفا لشجرة عائلة المسيح مصورة بالموسيقى •

واستعين بالمحاكاة الكانونية فى تفسير النصوص ، وان كان ما حدث هنا قد شابه ما تعرض له الاصطناع الكانونى ذاته • فلقد مرت الواقعية بمرحلة تطور • وكما حدث فى الادب ، اختفت واقعية العصر الباكر الشديد التدقيق •

هجرة الموسيقيين الفلمنكيين ـ الموسيقى الايطالية فى القرن الخامس عشر ـ ظهور المؤلفين الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين

بعد ان استوطنت الموسيقى فى جيل دوفاى المسن فى البلاد الواطئة واصبح نشاطها وقفا عليها ، بدأت فى نهاية سبعينات القرن الخامس عشر هجرة جديدة للموسيقيين الفلمنكيين الى ايطاليا • ولقد سبق ان عرف المغنون والموسيقيون الفلمنكيون هناك بعد ان تعرف اليهم البابا فى افينيون • اما الآن فقد جاءت فى اعقاب الزيارات الفردية للموسيقيين وللمغنين الفلمنكيين الى ايطاليا زيارات قامت بها جموع صغيرة من الموسيقيين • وابتداء من حوالى سنة ١٤٣٠ بدأت الموسيقى البورغورنية (اغانيها بخاصة) تؤثر فى الفن الموسيقى الايطالى، وتعيد تأليفه • واقبل الايطاليون بنهم على ممارسة الفوبوردون واعقب ذلك اتباع نمط البناء البورجونى ذى السطور الاربعة أيضا • هذه الحقيقة عظيمة الاهمية• فمنذ ذلك الحين ظلت الالحان ذات السطور الاربعة أساس البناء الموسيقى • وارتفع شأن روما كمركز لموسيقى الكنيسة • وزحف المغنون والموسيقيون الى ايطاليا بعد أن اجتذبتهم السياسة الفنية للبابوات ، والعروض الطقوسية الفخيمة والانطلاق الفطرى للموسيقى الايطالية الشعبية ، وبهاء الحياة فى عصر النهضة • ثم عادوا فيما بعد الى ديارهم مشبعين بفتنة روح ايطاليا • وصحبت الموجة الموسيقية الكبرى اعادة لتنظيم المنظمات الموسيقية ، وتنسيقها ، وحدثت أهم هذه التغيرات فى المقر البابوى ، فبدأ اعادة بناء كنيسة القديس بطرس ، وقام البابا سكستوس الرابع ببناء مصلى السستينى (١٤٧٣) • التى سميت بأسمه ، وكانت رسالتها فى الاصل العمل كمصلى ملحق بكنيسة القديس بطرس ، ثم أصبحت من أعظم امجاد الفاتيكان • وانتقل الكورس البابوى ، ربيب « السكولا الجريجوريانية » الى هناك ، وأصبح يسمى « بالكابيللاسكستينا » واحتضنته منذ ذلك الحين حرارة رعاية البابوات • وشيد البابا سكستوس الرابع مدرسة للكورس بكنيسة القديس بطرس ، اكتمل تنظيميها فى عهد جوليوس الثانى سنة ١٥١٢ ، وكانت تقيم فى مصلى يدعى مصلى جونيا ، ومن أهدافها تدريب المغنين الايطاليين ، بعد ان ازداد اعتماد الكورس البابوى على الاجانب وبخاصة المغنين الفلمنكيين •

تكشف اثر البورغونيين والانجليز على الموسيقى الايطالية بكل وضـوح ابتداء من الربع الاول من القرن الخامس عشر ـ ويكفينا فى هذا الشأن ذكر وفرة مخطوطات دنستابل ودوفاى وآخرين التى عثر عليها فى شمال ايطاليا ـ وان كان هذا النوع من الفن الموسيقى المعروف « بدسامته » ، و « علمه » كان بطيئا للغاية فى تقدمه · بعد انقضاء الحقبة المتألقة « للفن الجديد » ، وانتهاء عهد عظماء الشعراء الثلاثة فىبداية عصر النهضة فقدالشعر الايطالى ـ مثل الموسيقى ـ قوته الدافقة ، وانحدر الى مقلدات « بتراركية » جدباء نوعا · فتعددت مقطوعات الصونيت و « الكانزونى » و « الترزيتى » واختفت الاغانى الشاعرية القصيرة · ويرجع الفضل في اعادة احياء هذا الشـعر المغالى فى صقله الى لورنزودى مديشى (١٤٤٩ ـ ١٤٩٢) ـ الذى يوضع الى جانب أفضل شعراء النهضة الايطاليين ـ والى مجموعة الشعراء البارزين الملتفين حوله · وساعد على تحقيق هذا الاحياء ، الفن الشعبى الذى اعتاد القيام بهذا الدور · يعكس شعر لورنزو تقدير العلم والكلاسيكية ، الذى عرف عن عصره ، ونجح لورنزو فى تكييف هذه العناصر الى أعظم قدر ، حتى تناسب الشعر الايطالى ، وانتفخ الشعر الغنائى الجديد من فرط ما فيه من حشو اللغة الدارجة Lingua Volgate بعد حداثة انتصارها ، وخروجها ظافرة من الصراع الطويل مع اللغةالكلاسيكية ، وبذلك بدا شعر غنائى فيه نضارة وفحولة · وسرعان ما أقتدى بالمثل الذى ضربه لورنزو دى مديتشى ـ وبخاصـة فى قصـور امراء جنوب ايطاليا · وهنـاك ظهـر نوع موسيقى له طابع شعبى ساحر ، ابتعد عن البوليفونية الفلمنيكية بنفس قدر ابتعاده عن « الشانسون » الفرنسية البورجونية ·

تضم « الفروتولا » وهو الاسم الذى اطلق على النوع الجديد (وتعنى قصة مسـلية قصـيرة تغنى) عـددا من الاغـانى الشـعبية بينهـا « البـالاتا » و « البارتسيليتا » ·وثمة اوجه شبه بين « البالاتا » و « الفروتولا » ، وان اختلفتا اختلافا أساسيا واحدا ، ففى الفروتولا ، يراعى بكل دقة اتباع وزن مطرد بفواصل ثمانية · وجعلت رهافة احساس الايطاليين بالشـكل من الفروتولا اداة مناسبة للغاية للاغنية الاستروفية · واتبع فيها نفس اطراد الوزن والشطرات الموجزة التى اثبتت نجاحها فى المدائح (اللاودى) ومن المستطاع ادراك توثيق العلاقة بين الفروتولا واللاودى من القدرة على الاستعاضة عن لحن من اى منهمـا بلحن من الأخـرى ، دون مواجهة اية صعوبة · وتوضـع على الكثير من مقطوعات اللاودى العبارة الآتية : تغنى مثل « الكانزوتى » (ويذكر اسمها) والصـوت المهيمن على الفروتولا هو أعلى الاصـوات ، ومن هنا سمى « بالسـوبرانو » وتتألف من السطور الأخرى كتلا هارمونية بسيطة ، مرتبة ترتيبا رأسيا واضح التحـديد ، ومما يشـهد بالشـعبية الهائلة التى حظيت بهـا الفروتولا المؤلفات

العديدة التى نشـــرت فى أول عهد الموسيقى بالطباعة (الســـنوات الاولى من القرن السادس عشر) • ولكن هذه الشعبية كان لها جانبها السىء ، ومن هنا تعرضت الفروتولا للانتقاص بسبب انتاجها على نطاق واسـع ، فلقـد اظهـر الشعر الثمانى المقاطع الطليق استعدادا كبيرا للتجاوب مع الصنعة التافهة الرخيصة ، وهكذا تدهور شـكل شعرى موسيقى نشـأ وبلغ ذروته فى القصـور الارستقراطية الى مبتذلات أغانى الشارع عندما ترك أمر رعايته لآلاف الشعراء الشعبيين • ومع هذا فلم تتعرض موسيقاه لنفس الانحدار • اذ كان مؤلفوها من عيار اسـمى ، كما يتبين من تكليف الناشـر بتروتشـى موسيقيين ممتازين للعمل فى دار نشـره ، وتمثل المجموعات التى نشـرها افضل ما ظهـر من هذا النـــوع •

اجتذبت زوار الشمال هذه الموسيقى بتألقها وبساطتها ، غير انها اوقعتهم فى حيرة • فلقد اذهلهم اشعاعها ويســرها بعد اعتيادهم تعقيد المعمار البوليفونى، وتشبعهم بالروحانيات الجرمانية • على انهم لم يتمكنوا من الافلات من تأثير رخامة ايقاع الفروتولا وخفة الحانها • وبدأ فى التســرب الى فنهـم التاثير الايطالى ، الملحوظ بالفعل عند دنستابل ودوفاى ، وان كان قد احتجب مؤقتا فى العهـد التالى لدوفاى • ومن جهة اخـرى ، فقد أثر فن الزوار الفلمنكيين على الايطاليين تأثيرا عميقا ولكن مضت عشــرات السنين حتى استطاع الانعكاس فى موسيقاهم ، واتجـه موسيقيو الشـمال النازحون الى ايطـاليا ، بعقليتهم العالمية الى صقل الاشـكال الوطنية من الموسيقى ، ولكنهم لم ينسـوا مكانتهم العليا فى فن الكونترابنط ، ومن ثم تحولت على أيديهم الفروتولا ــ الشـــكل الشـعبى ــ الى فن موسـيقى ، وتغلبت معرفتهم العـالية بالاغانى الجمـاعية على بساطة هارمونيات الايطاليين •

واتبعت ردود فعلهم للفن الايطالى اتجاهات شـتى ، تأثرت بها نظرتهم الى الموســيقى تأثرا بالغا ، واسـتطاع هنريك ايزاك (١٤٥٠ ــ ١٥١٧) أعظم موسـيقيى عصـــره تعددا فى الجوانب ــ الاحاطة بالقوالب الايطالية وملأها بموسيقى ســامية تتشـرف أى موسيقى من أهل ايطـاليا ، وكان قد نزح من موطنه فى الفلاندرز ليخلف سكوراشالوبى فى بلاط لورنزو دى مديشـــى حوالى سنة ١٤٨٠ ــ فى أمانتها فى التعبير عن الروح القومية • أما رد فعل أوبرخت ، فجاء مختلفا • فلقد ايقظ مافى الفروتولا من ايقاع نابض وهارمونية بعيدة عن الكلفة ، الذكريات الكامنة فى فؤاده من موسيقى شـعبه ، واستطاع هذا الاستاذ القدير فى الأســلوب الفلمنكى ، الملم بأوثق اســرار البوليفونية ، الابتعـاد نهائيا عن بوليفونية الأســطر اللحنية الخالصـة لمدرسة أوكجيم • واحتفظ

ايزاك بروحانيتها الدينية العميقة ، مع رنين جـديد قـد انبعث من قداساته وموتيتاته ، وكشف عن بناء واضح متوازن الفقرات مستند الى هارمونيات راسخة قربت الموسيقى من المثـل الاعلى الذى نشـده عصر النهضـة • انحدرفن اوبرخت كله من الموسيقى الشعبية التى اضفت حتى على ابعد مؤلفاته روحانية لمسـة انسانية دنيوية • وكشف الجمع بين هارمونيات هـذا الفن الجليـل ، الاشبه بالابهاء ذات العمد ودقائق البوليفونية الفلمنكية عن ظهور اسلوب يمثل عصـر جديد • كان الكوتروشنتو (الخامس عشر) يقترب من نهايته ، ولكن قبل ان تنتقل ثروة القـرن السـالف نهائيا الى خلفه اخـرج القـرن المحتضـر عبقرية توجت كل ما سبقه من قرون ، وتجسمت فيها موسيقى عصر النهضة

حوالى سنة ١٤٥٠ ، ولد جوسـكان ديبريه فى مقاطعة هينو (والأصح حسب توقيعه Despraz • ولا يستبعد ان يـكون اسـمه الحقيقى جـوزيه فان دير فايدن مثلما كان روجيه فان دير فايدن الرسام يدعى روجيه دى لاباستير) ، ومن المحتمل ان يكون قد ولد فى كونديه حيث مات ١٥٢١ • بدأ دراسته الموسيقية فى كورس الكاتدرائية لكنيسة القديس كونتان بمدينة سـان كانتان ، وواصلها تحت اشراف أوكجيم • وعندما بدأت هجرة الموسيقيين الفلمنكيين الى ايطاليا ، سـافر جوسـكان – وهو اسـم تصغير لجـوزيه كان ينعت به دائمـا من قبيـل التدليل – فى صحبة جاسـبار فان فيربيكة ، وامضى بضـع سنوات فى مختلف قصـور ايطاليا ، وفى المصـلى البابوى • والظـاهر انه التحـق – بعـد تركه للمصلى البابوى – بخدمة لويس الثانى عشـر ملك فرنسـا ، ثم تقاعد بعـد زيارة أخرى لايطاليا زار فيها فيرارو ، وأصبح رئيسا للكنيسـة الـكبرى فى كونديه • بعكس اسـلوب جوسـكان فى شـبابه الخصائص المميزة لـكل اتباع أوكجيم : غلبة الشكل البوليفونى ، مع الحرص على اتباعه حتى فى ادق التفاصـيل ، والميل الى تجنب اى تعقيد للنسيج البوليفونى ، وتتميز اعمـاله – وفيها طابع موسيقى الآلات كاغلب منجزات القرن الخامس عشـر الكورالية – بخصائص جديرة بالثناء • وتكشف عن مهارة فنيـة ملحوظة، ولكنها لا تدل على مميزات ينفرد بهـا الموسـيقى على اقرانه • فاغلبهـا عتيق نوعا ، بل اننـا نلاحظ بينها موتيتات متعددة اللغاتمن التى ندر وجودها على هذا العهد المتاخر وولع البلدان الواطئة بالتصـميمات الكانونية المعقدة واضـح أيضـا فى بعض المقطوعات التى تتطلب مهـارة والدالة على فطنة فذة • ثم رحل جوسـكان الى ايطاليا ، ونسـى ابن الشـمال الرصين ، الذى سبق ان بهره فن اوبرخت ، التيار الروحى لبوليفونية اسـلافه وطبق كل مالديه من براعة فى الصنعة على هـذه الموسيقى السـامية ، بتنوعها ووضوح معالمها وعمق انفعالها ، وبذلك أصبحت موسيقاه جوهر الفن الموسيقى لعصـر النهضة ، وجوسـكان هو خالق القداس

الجديد ، والموتيت الجديد والشانسون الجديد • ونلمح فى هذه الاعمال اقترابا من المثل الأعلى « للاكابيللا » : (غناء الكورس دون اصطحاب آلة موسيقية)

من بين اتباع أوكجيم وجوسكان عدد وفير من الموسيقيين المميزين اغلبهم من الفرنسيين : انطوان دى فيفان المسمى فليكس جودوكى : (المقتدى الموفق بجوسكان) واليزارجينيه المدعو كاريبنتراس ، ـ الذى لاقت مؤلفاته شعبية كبيرة استمرت بعد وفاته مدة طويلة حتى خلفتها فى الشهرة مؤلفات بالسترينا، واحجم المغنون عن التنازل عنها رغم صدور امر بتحريمها من السلطات العليا ، وفرانسوا دى لايولا استاذ « بنفتيتو تشيلليني » فى الموسيقى و « جان موتون » الذى لم تتفوق على اعماله سوى روائع استاذه جوسكان ، وغير ذلك آخرون ، تكرر فى أعمال هؤلاء الاعلام امتزاج طابع الجرمان والبلدان الواطئة ، بروح فرنسية ، علينا مرة اخرى ان نحذر بساطة عبارة من « ابناء البلدان الواطئة» • فلقد انتهى عهد احتكار الفلمنكيين والبلاد الواطئة الذى أعقب العصر البورغونى • ومن الآن فصاعدا ما نصادفه هو المدرسة الفرنسية الفلمنكية • ولقد واجهت الجيل الاصغر من الموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين مشكلات خطرة • ومع انهم لم يتشبعوا بروح « شيخهم » ، واحاطته الشاملة ، الا انهم ساروا وراء فطرتهم فاتبعوا بوليفونية اسلافهم ، ولم يظهروا أى رغبة فى الابتعاد عن هذا الأسلوب ، وان كانوا قد عجزوا عن تجاهل الشعر الغنائى والالحان الايقاعية البديعة التى فاضت من ايطاليا • وحاولوا الوقوف فى وجه التيار الموسيقى المنطلق بلا ضابط ولا رابط واتبعوا سبلا عقلانية ، كوضوح القسمات و « السيمترية » ومنطق الفكرة الموسيقية ، واستطاعت هذه المستحدثات ، بالاضافة الى العلاقة الجديدة بين النص والموسيقى ، رسم الطريق لاسلوب الجيل الذى ظهر على المسرح بعد بدء القرن الجديد •

مشكلات موسيقى الشنكواشنتو
(القرن السادس عشر)

مشكلات موسيقى « القرن السادس عشر » هى نفس مشكلات القرن السابق عليه ، اعتمدت جماليات النهضة كلها على التناسب والعلاقة بين مساحة واخرى • ولا تزيد العلاقة السيمترية عن واحدة من امكانات هذه العلاقات • على انه اذا اريد مقارنة المساحات المختلفة يتحتم على المرء ملاحظتها مجتمعة فى نفس الوقت • وعبر عن ذلك ليوناردو دافنشى ـ معاصر جوسكان العظيم وكان هو ذاته موسيقيا قديرا ـ عندما لاحظ كيف يحدث ادراك تناسب

« الأطــــراف » فى آن واحد هارمونية ، تترك فى العين أثر ممـــاثلا للاثر الذى تشعر به الاذن عند استماعها للموسيقى · لم يكن هذا التصور للتناسب معروفا فى العصر القوطى الذى كان يؤثر الايقاع وديناميـة الحـركة فى كل من فن العمارة والموسيقى · فالفنان القوطى كان يتصـور المساحات فى شكل تعاقب · اما عصر النهضة فقد استحدث تصـــور المساحات المتآنية (المشتركية فى مكان واحد) · وكان العصر القوطى رغم عدم افتقاره الى الاهتمام بالوجود الفعلى للأبعاد يراها كتعاقب زمنى لاجـزاء ومكونات · فلم يعن الحرص الدائم على ايجاد أدق علاقة تناسب واكثـرها ايقاعا مجـرد التلاعب الذكى بالاشكال ، ولكنه يدل على شدة الشـعور بالتمثيل الواضــح الدقيق لاحـوال التناسب ، والتعبير عنها بالشـكل · ومبدأ الهارمونية الذى بدأ فى نظر عصـر « النهضة » ، جـوهر الجمـال ، قائم أســـاسا على الـكم ، ويتركز اهتمـامه على النسـبة والتوازن ، أما شـتى الحاجات الخاصـة بالكيف كاللون والروح والحالة ·· الخ ، فمـا يحث على الاهتمام بها هو الرغبة فى الدقـة والصـدق ، وتجىء نتيجة لمراقبة الطبيعة · وبعد ان تعرف فنانو الشمال الى روح الفن الايطالى ، تغيرت نظرتهم للجمال · ويصـور التغير الواضح الذى طرأ فى دراســـات « دورر للتناسب » وحـدث بتأثير زيارته لايطـاليا ، الاختـلاف بين التصـميم القوطى ، ومانبع عن روح عصـــر النهضــة من سـعى وراء الدقـة العلمية فى الابعــــاد ·

لم يستطع خيال الرينسانس الذى غلب عليه الشـعور بالمكان والمرئيات أقتحام ميدان الموسيقى والشـعر بنفس السـرعة التى سيطر بها على الفنون التشكيلية · واحتاج الأمر الى فترة حضانة أطول لتمكين « المتمثلات المتدانية » من السيطرة على الفنون الليريكية · فلقد اظهرت هذه الفنون ترددا واضــحا وتجنبا ملحوظا للمشكلات الأساسية للنهضة ، كما بدت فى الفن التشكيلى · وترتب على تجنب الموسيقى لهذه المشكلات استمرار قربها من روح «هيومانية» الشمال الدينية التى انحدرت منها ـ « الهيومانية » المفعمة بتقاليد العصـــور الوسطى والنازعة فى تأملاتها العميقة الى السوداوية · والواقع ان ابناء الشـمال ـ ومن بينهم أمثال « ارازموس » ذاته ـ اغراب على روح عصـر النهضة التى حاولت الاعتماد على الفن فى تحقيق الكمال للحياة الدنيا · ولم تستقر هذه الفـكرة فى الشـمال الا بعد لأى · فهـم لم يعرفوا التهـلل للفـن لذاته ، ولذا كان من الطبيعى ان تتردد الموسيقى فى احتضان فـكرة الاستمتاع الواعى بوجودها التى عرفت عن باقى الفنـون · ان هـذا يفسـر لـماذا عجـزت حتى عبقرية « جوسكان » بشموخها والهامها عن بث مثل النهضــة الحقـة فى منجـزات اتباعه · وادعى جيل الموسيقيين المولودين فى بداية القرن السـادس عشـر

اعجابهم الذى لاحد له به ، وان كان « اوكجيم » هو الذى اقتفى أثره وواصل السير فى طريقه · لا ينبغى ان يثير ذلك دهشتنا · فلم تستطع « النهضة » احتضان كل مظاهر حضارة القرن السادس عشر ، بل بعض مظاهرها الهامة فقط · فلا يصح القول بان الملك فرانسوا الاول ولوتر وتوماس مونستر اللامعمدانى ولويولا وكالفان والبابا جوليوس الثانى قد عكسوا جميعا روح الرينسانس · ان ما عكسوه جميعا كان روح القرن السادس عشر ، لا روح عصر النهضة · والواقع ان روح النهضة كانت أقل عصرية مما نميل الى الاعتقاد ، فهى لم تخضع الحياة والفن لقيود صارمة ، كما فعلت القرون الوسطى · كما انها لم تطلق العنان للفرد لاختيار نظرته وفقاً لمشيئته ، وما الاعجاب الشديد بالقدم والبحث الدائب عن القواعد الابدية للجمال والسياسة والفضيلة والحقيقة بأكثر من خضوع اختيارى لالتزام « الروح الكلية » التى عرفت بها العصور الوسطى ·

لم يبدأ وضوح الاهتمام بقواعد الشعر ، وجمالياته — ويمكن مقارنته بالاهتمام النظرى بالمنظور — الا ابتداء من السنوات الاولى من الشنكواشنتو (القرن السادس عشر) ، عندما قام الناشر الفنيسى الدوس مانوسيوس (١٤٥٠ — ١٥١٥) بطبع اول طبعات للكلاسيكيات اليونانية والرومانية ، من بينها كتاب (البويتيقا) لارسطو · ومع هذا فقط استغرق الأمر بعض الوقت حتى استطاعت الكتابة فى البويتيقا وكتب ارشاد الشعراء الاقتراب — ولو من بعيد — من المراجع الوفيرة التى تحدثت عن الأعمدة والمنظور · وكان لتجدد الاهتمام باللاتينية وعروضها الشعرى ، وزيادة فهمها ، اثار بعيدة المدى ساعدت على تقدم الموسيقى البوليفونية ، وترغمنا على معاودة استقصاء حالة الموسيقى البورغونية وموسيقى البلدان الواطئة قبل ظهور جوسكان ·

منذ عهد قريب ، نظر لموسيقى العصور الوسطى والنهضة على انها فن غنائى بحت · ومازال الكثير من مراجعنا فى تاريخ الموسيقى يتحدث عن «عهد الاكابيلا»، قاصدا بذلك القرون الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر · ولقد ازاحت الموسيقولوجيا الحديثة الستار عن روح منجزات الآلات « فى موسيقى البلدان الواطئة » ، واستمر اداء الغناء المعزز بالآلات الذى سبق ازدهاره فى العصر القوطى وعصر « الفن الجديد » فى الكاتدرائيات الفرنسية والبورغونية وكاتدرائيات البلدان الواطئة ، وكذلك فى قصور الامراء ، وضيعاتهم · ويرد القول باتصاف فن هذا العصر بالطابع الغنائى البحت الى نشأته الأصلية فى الكنيسة ، وتغذيه على الأناشيد الجريجوريانية ، ولما كان معظم الكتاب لا يعرفون موسيقى أواخر العصر الوسيط وأوائل

النهضة معرفة اصلية ، ــ لان ما بقى عادة قدر قليل يقتصر على الموسيقيين فى آخر عهد أسرة التيودوريين « وقداس بابا مارشللى » وحفنة من المؤلفات الأخرى لبالسترينا وحواشيه ، أى على مؤلفات غنائية بحتة ــ لذا اخفقوا فى ملاحظة طابع الآلات فى البوليفونية الفلمنكية ، رغم ان بعض هذه المنجزات ، أو اجزاء منها ، لا يمكن ان تغنى على الاطـــلاق ، وذهب باحث المانى مرموق ــ أرنولد شيرنج ــ الى ما هو ابعد فقال انه حتى قداســات جوسـكان كانت تعزف على الارغن ، وكان الصوت الغنائى مقصـــور على ســطر لحنى واحد وحسب ٠

وفيما بعد وقد أصبح التأليف المتعدد السطور يراعى مطالب الصوت الادمى ، وتخطى التأليف « النغمـى » المجـرد لاية ادوات يمـكن تجميعهـا لادائـه ، ســــارت البوليفونية على الدرب الــذى ادى الى ظهــور اسـلوب الاكابيـللا البحت ، وان كان الأسلوب البوليفونى القديم قد تضمن امكانات لا نهاية لها ، كان من المستطاع استغلالها دون حاجة الى استحداث اسلوب جـديد ٠ ومن المهم ان نذكر انطلاق حافز هذه المرحلة من التقدم من ايطاليا ٠ ونهض هـــذا الحافز الى حد كبير فيها ، وان ظل زعماء هذا التقدم امدا طويلا من الموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين ٠

فى أصلح الحالات الطبيعية للجمع بين الــكلمة والنغمة ــ كما يحدث فى الأغنية الشعبية ــ ترتكن العلاقة بين العنصرين على قاعدة سـليمة ــ ومن هنا كانت الاغنية الشعبية دائما اكسير الشباب الذى تجدد منه الموسيقى حيويتها كلما هددها الاجهاد والمغالاة ٠ ازدهرت الأغنية الشـــعبية فى عهد موســـيقى البلاد الواطئة فى كل البلاد التى شـاركت فى الحياة الموسيقية ، وقدر الفـن الموسيقى قيمتها بان استعار ما شاء من نفائسها ٠ على أن مرجع هـذا التقدير كان ما فيها من روح شعبية ، لا الموسيقى ذاتها ٠ وجـاء تأثير الاغنية الشعبية فى التيار العام للفن الموسيقى بطريق غير مباشـــر ، فكانت الالحـــان الشعبية المستعارة تضمن فى اطار ، وتعد بطريقة متعارضة على طول الخط مع روح هذا الفن الميال بالضرورة الى البساطة والخشونة ٠ ويصح هذا القول بوجـه خاص عن الموسيقى الدينية : وتسبب استخدام المـادة الموسيقية الشـــعبية فى الموسيقى الدنيوية فى حدوث مشكلات اكثر من ذلك ببساطة تعلم منها الموسيقيون تقدير أهمية الكلمات ، واكتسبوا قدرة على تذوق جمالها ومعناها ، ولكنهم لم يغفلوا كل هذه الجوانب فى مؤلفاتهم الدينية ، لان نص القداس قد أصبح مسألة شـكلية ، بل ولم يعد له فى نظرهم أى معنى نتيجة لتكراره المستمر ، فالواقع ان الموسـيقى هى التى رفعت من قـدر كلمات القداس ، وتنبه المتحمســون للموسيقى الطقوسية لهذا الخطر ، وحاولوا معالجة الموقف ، ولكنهم لم يحرزوا الكثير من النجاح ٠

هنا تدخلت « الهيومانية » كعامل انقاذ ، بعد اهتدائها الى نظرة افضل لدور النص فى المؤلفات الغنائية ، وأهميته . ولا ينبغى أن يضللنا ظهور « الهيومانية » بمظهر معاد للكنيسة . لأن دوائر واسعة من أهل الكنيسة عبرت عن تعاطفها مع المثل الهيومانية . ولم تعترض الكنيسة على الاعجاب بفنون العصر القديم وآدابه . أو تقديرها . وكان تجدد الاهتمام باللغة اللاتينية ، وزيادة معرفة قواعدها من بين العوامل التى نبهت الكثيرين من رجال الكنيسة الى أخطاء « العروض » الموسيقى فى الموسيقى الدينية ، واغفاله فى الموسيقى الكنائسية الشائعة . وبعد أن انطبع تقدير النصوص فى عقول الزعماء أصبحوا ينعتون أى اغفال للعروض ، وسلامته « بالبربرية » وابتداء من الربع الثانى من القرن السادس عشر ، وفى اعقاب ابحاث الشعر والعروض ، ظهرت بعض مراجع وابحاث فى الصيغ الخطابية الموسيقية ، وبذلك لم يبد مستغربا قيام الموسيقيين بدراسة قواعد النبر وما يدخل فى الكلمات فى حدود موسيقية دقيقة .. وبهذا تميزوا على الموسيقيين القدماء من جراء المامهم بهذه الرموز . ذكر هيرمان فينك فى « الممارسة الموسيقية » (١٥٥٦

« اذا كان الموسيقيون القدامى قد تميزوا بالقدرة على تناول المسائل العويصة للقياس الايقاعى ، فان المحدثين قد تفوقوا عليهم فى سلاسة اللحن . فهم تواقون بوجه خاص للمواءمة بين النغمات وكلمات النص حتى يبرز معناها وروحها بأعظم قدر من الوضوح » .

هذه هى غاية عصر النهضة التى حيرت العقول الموسيقية . ان ما سعوا لتحقيقه هو احياء موسيقى العصور القديمة ، وان كان الافتقار الى آثار هذه الموسيقى ، قد دفعهم الى الظن بان الابحاث النظرية فيها الكفاية . ومع هذا ففى بداية القرن ، استقر معنى واحد وتوطد ، وهو الاعتقاد بما كان للنص من أهمية فى موسيقى القدامى واتباع موسيقاهم اوزان الكلمات ، وايقاعها .. ومن هنا رجع الهيومانيون المتحمسون الى نفس المصادر ، وقاموا بتلحين الشعر الكلاسيكى . فلحن « بتروس تريتونيوس » منذ عهد باكر يرجع الى سنة ١٥٠٧ قصائد هوراس حسب الطبائع والمقاطع والاوزان «التفاعيل»، وعقب ذلك جاءت فى التو مجموعات أخرى ، فالى جانب الحان شعر هوراس والاشعار اليونانية الاخرى ، اجتذبت الاشعار اللاتينية المؤلفة حديثا انتباه الموسيقيين ، فلحنت كورسات التمثيليات المدرسية والدرامات والتراجيديات منذ وقت باكر يرجع الى سنة ١٤٩٤ ، وقبل وقت طويل من مولد الاوبرا ، التى اعتبرت حتى عهد قريب اول اثر للهيومانيين فى الموسيقى . فلقد الف مؤلف من ستراسبورج موسيقى فقرات الكورس فى ترجمة سكاليجر اللاتينية لدراما اجاكس

لسوفوكليس • ان شعرا يغنى هو ما يصادفنا فى هذه المنجزات ، لا موسيقى مركب عليها نص •

وما كان من المحتمل ان يعد كل هذا ذا أهمية كبرى لو ان الامر اقتصر على هوس حفنة من الهيومانيين الهواة بفقه اللغة ، فلم تكن الهيومانية قد اولعت بعد بفقه اللغة ، بل كانت مازالت قوة حية • ولم يقتصر اهتمام هذه المؤلفات الموسيقية على النبرات وما يدخل فى مقاطع وكلمات فى حدود موسيقية معينة وطرق النطق وصيغ الخطابة فحسب ، لانها ذهبت الى ما هو أبعد من ذلك ، وحاولت العثور على تفسير أعمق وادق لوجود الموسيقى • ويصح الى حد معين القول بان عشاق الموسيقى هؤلاء قد ارادوا تخليص الدارس الاقدم من « البربرية » • وان كانت غايتهم قد انصبت اساسا ، بتاثير تشبعهم بمثل الرينسانس ، على ارجاع الموسيقى الى الطريق المنسى الذى قد يعيدها مرة اخرى الى الحضارة القديمة بمجائبها واحلامها • ويظهر فى مؤلفات من كتبوا عن الموسيقى نفس الاقتناع بتفوق « الفن الحق » ، والزهو باكتشافه ، الذى تحمس له فنانو عصر النهضة من « البرتى » الى « فازارى » وتحدث تنكتوريس عن الفلمنكية فى عصره وكأنها فن جديد كلية • وكتب سنة ١٤٧٧ : « فى الاربعين السنة الاخيرة فقط ، ظهرت مؤلفات تستحق السماع ، كما تقول احكام الخبراء » • فى هذا الكلام نفس الاعتداد بالذات ، ونفس الانكار القاطع للماضى ونفس الشعور الوجدانى بالاهمية العظمى للعصر ، الذى قابلناه عند من كتبوا عن الفنون التشكيلية • ولكن برغم التشابه الملحوظ ، فاننا نلمح عدم اكتمال دراية مختلف اجيال الموسيقيين خلال عصر النهضة بمكانتهم التاريخية ، كاقرانهم فى الفنون الاخرى • فلقد اعتبر فازارى وليوناردو دافنشى عصر « جيوتو » العهد الرائد للنهضة ، واثنيا ثناء عاطرا على فنه • وزعم « دورر » ان الايطاليين قد اعادوا اكتشاف فن التصوير منذ مائتى عام تقريبا • اما الموسيقى ، فقد اعتقد فى عدم سبق وجودها قبل الجيل الذى ظهرت فيه ، فبدا دنستابل فى نظر تنكتوريس اقدم الاعلام ، وحدد جلارينوس الباحث السويسرى الكبير بداية فن الموسيقى بما قبل عهده بسبعين سنة (١٥٤٧) • ويعنى هذا تجاهل المدرسة البورغونية بأكملها « ويكون وفقا لهذا جيتوتو الموسيقى » ، فى حين ان اسمه لم يبد فى نظر جيل بالسترينا أكثر من اسم ورد فى المراجع القديمة ، والظاهر ان لفرسانِنا المحدثين « الذين يرون ان مولد الموسيقى بدأ بباخ » لهم اسلافا مرموقين أكثر مما يعتقدون •

انتشرت الموسيقى الى حد بعيد بفضل اختراع الطباعة الموسيقية ، التى جاءت فى التو بعد اختراع الطباعة العادية • فى البداية ،اقتصر الامر على

طباعة السطور الحمراء فى المدونة ، وتكتب النوتات الموسيقية باليد · ولكن فى سنة ١٤٧٦ استطاع اولريخ هان من « انجولشتات » طباعة كتاب الصلوات باكمله فى روما ، بطريقته المعتمدة على ما يدعى بالطباعة المزدوجة : طبع السطور بالحبز الاحمر اولا ، وطبع النوت الموسيقية باللون الاسود فى الطبعة الثانية · ونجحت الطريقة · وما لبث ان جاء فى اعقاب اول كتاب مطبوع كتاب آخر للصلوات قام بطبعه «يورج رايزر» (١٤٨١) ، وثالث لابن فينسيا أو كتافوس سكوتس فى نفس السنة · واقتفى هذا الأثر بعض رجال الطباعة من جرمان وايطاليين· وبمضى الزمن، ارتقت طباعة صفحات الموسيقى ، واصبحت صناعة مربحة ، وبخاصة عندما حصل بتروتشى ـ اول طابع للصفحات المقسمة الى خانات ـ على اول امتياز للطباعةفى بداية القرن : « نجح اوتافينو دى بتروتشى (١٤٦٦ ـ ١٥٣٩) فى حل مشكلته بالمعية وفطنة ، الى حد اعتباره لعدة سنوات المخترع الفعلى لفن طباعة الموسيقى بالحروف المتحركة · وسببت الدراسة المقارنة الحديثة لكتب الأناشيد الجريجوريانية فى جرمانه من فخر هذا اللقب المجيد ، غير ان هذا لن يحول دون الاشادة بفضل الايطالى الذى يحتمل ان يظل اعظم شخصية فى تاريخ طباعة الموسيقى · تميزت طريقة بتروتشى بفداحة ثمنها ، وجمالها وصقلها معا · وهذا سر عدم شيوع اختراعه على نطاق واسع · وكان لابد من حدوث تبسيط لعملية الطباعة المزدوجة · وحقق ذلك الطباع والحفار الفرنسى : بيير هولتان جوالى سنة ١٥٣٥ ·

عصر الاصلاح الدينى وعصر النهضة ـ الهيومانية
فى المانيا ـ المايسترزينجر (اساطين الغناء)

لم يتوار الاصل الدنيوى للرينسانس الايطالى بل ظل واضحا طوال تاريخه · ولم تعرقل المؤثرات اللاهوتية الاتجاه الدنيوى حتى فى حالات قيام الفن بخدمة الغايات الدينية الى ان احدثت الحركة المناهضة للبروتستانتية اضطرابا فى دوائر الكاثوليكية · على ان هذا قد حدث عندما بدأت « النهضة ـ تختفى من الناحية الفعلية ، وهلت بشائر الباروك · وحالت رعاية البابوات للفن ودرايتهم وتحررهم ، دونقيامهم بفرض أى قيود ضيقة على الفنانين الخلاقين · اما فى المانيا فقد تعرضت الحركة « الهيومانية » الفنية من البداية تقريبا لانتفاضة دينية هزت البلاد وتركت آثارا عميقة على الامراء والعامة ، واخطأت المؤلفات التاريخية التى تعنى بالمظهر الخارجى فحسب عندما اعتبرت « حركة النهضة » وحركة الاصلاح الدينى » ظاهرة واحدة ، دالة على بدء العصر الحديث ، وعلى استقلال الفكر ، والحرية ، وحلول

الحقيقة محل تعصب العصر الوسيط وارهابه · ولكن الحركتين لاتتوازيان · فحركة الاصلاح الدينى ذات طابع شعبى · أما النهضة فتمثل القصور والارستقراطية والاتجاه نحو المعرفة والعلم واحيانا مع بعض ملامح من الترفع والانطواء · نعم هناك تباين بين روح تدين انصار حركة الاصلاح الدينى (البروتستانتية) بتحمسها وصرامتها وبين لامبالاة الهيومانيين ·

بيد انه بالرغم مما ينسب عادة لعصر النهضة من ميول «وثنية» فانه لم يمثل انقطاعا كاملا عن العصر الوسيط · ومن المعتاد التركيز على اقوال الهيومانيين المعادية للدين ولرجال الكنيسة ، بوضفها ممثلة للتكوين العقلى للعصر ، فهناك مثلا الملاحظات الهازئة الساخرة التىكثيرا ما تبلغ الوقاحة، ضد رجال الدينوالدين فى قصص «الديكاميرون» لبوكاتشيو وتقاليع «بوجيو» اللاذعة فى (Facetiae ١٤٧٤) · ونستطيع اكمال القائمة بذكر ارازموس اوسع الهيومانيين افقا ، ودعاباته الحريفة · ولكن كل هذا لم يأت بجديد · فلم يترك الاسكولائيون فى القرون الوسطى أى فرصة دون توجيه النقد للكنيسة ورجالها · ولن يستطاع التفوق على « الكارمينابورانا » ، وما فيها من تجريح فظيع ووثنية ، وكما ذكر المؤرخ هوتسينجا : « كانت قاعات المحاضرات والمدن والقصور تعج بالكثير من المارقين الذين كانوا يتباهون بعدم ايمانهم فى الخلود ، وان كانوا قد تميزوا بقدر كاف من الحرص ساعدهم على العيش فى سلام مع أصحاب السلطان » · وعلى الرغم من اتجاه النهضة الى الكلاسيكية وحريتها الدنيوية الكبرى ، الا ان حضارتها لم تختلف فى اتباعها للمسيحية عن حضارة القرون الوسطى · والى حد كبير ترجع الفجوة الظاهرة بين عصر الاصلاح الدينى والنهضة وبين الحركة المناهضة للاصلاح الى اساءة فهم القرون الوسطى ، والخلط بين البروتستانتية الحديثة وصورتها الاولى · لم تعاد القرون الوسطى مباهج الحياة عداء كاملا بحيث تبدو النهضة بدنيويتها وكانها تمثل نقلة جديدة كاملة · ان الكثير من المشاعر والرغبات التى تعزى للنهضة كانت فى الواقع من صنع « حركة التنوير » ، واذا كانت القرون الوسطى لم تدع لنفسها مثل هذه المعتقدات ، فان عصر النهضة لم ير اكثر من بداياتها المترددة ·

تركت الاحداث اللاهوتية فى القرن السادس عشر رد فعل قوى على الفن الالمانى ، والذى كان قد انتقل فى نهاية القرن السالف الى ايد دنيوية ، مع انه احتفظ باساسه الدينى · ولما كان جو المدينة قد احتاج الى اتجاه مختلف ، لذا لم يعد الفن مقصورا على الغايات الدينية ، وتطبع بطابع الطبقة

المتوسطة ، وتشبعت روحه بروح الحركة النقابية · وبدأ عصر جديد ، ســار بطيئا متعثرا ، فهو لم يكن قد تأثر بعد بالتيار الفنى الجــارى فى ايطاليا ، مع استثناءات قليلة ملحوظة · هنا بزغت العبقرية الجرمانية بعنفوان مشــاعرها وتحمسها وانطلاق خيالها ، واتخذت الصدارة روح صلبة تجمع بين الخشونة والطبيعة الحــالمة ، وبين الفظاظة والاخلاص · فالالمــان يعشــقون الطبيعــة والحياة ولكنهم يفتقرون الى احساس مرهف بالشــكل والتناسب وانســجام التقاطيع · وتضــاءلت ناحية الاهتمام بالشكل عند الفنــان بتأثير الفحــوى الاخلاقى والفلسفى لعمله · ان هذا الافتقار الى الاتجاه والنسب وعــدم ادراك القوانين العضــوية واضح جلى · وكثيرا ما يضاف اليه شــىء من الافتقــار الى المرونة · ويغلب على الفن الالمانى الاهتمام بالتفاصيل بدلا من البســاطة والوضوح ، والتقسيم المفصــلى الصحيح للموضوع · واحتاج هذا العــالم بحق الى عون فن الجنوب الشديد العناية بالشكل ، القادر على تعريفه بوجوب الاهتمام بالغاية والنظام بغير تحطيم لمادته وروحه الأصليين · وأبرز حصــيلة للالتقاء بين الشــمال والجنوب قد تمثل عند المصــورين « دورر » ، وكراناخ و « آل هولباين » ، والمؤلف الموسيقى « توماس شتولتسر » (١٤٨٠ ــ ١٥٢٦) · ومع هذا فمن الصحيح ان اللمسات الكلاسيكية كادت تبدو احيانا ــ كما فى حــالة كراناخ ــ مثيرة للســخرية ، عنــدما تتألق بين شخوصــه الجــرمانية الصميمة ··

نســب الافتقار الى أدب قومى باللغة الدارجة الى الميول الفيلولوجية عند « الهيومانيين » ، وهى الميول التى أولعت بها عقول الجرمان ولعا شــديدا حتى يومنا هذا ، وان كان الهيومانيون مسئولين جزئيا فحسب عن هذا النقص ، ولم يكن أثرهم حاسما ، وضمت ايطاليا بين اتباع الهيومانية من أبنائها عددا لابأس به من الذين اعتبــروا اتباع أى اســلوب آخر غير اســلوب شــيشرون انتهاكا وتدنيســا ، وان كانوا قد عجزوا عن الحيلولة دون انتصــار اللغــة الدارجة Lingu a Volgara ولوثر هو الكاتب الوحيد الذى استعمل لغــة جرمانية تميزت بســلاستها وروعتها · أما فارســـها الآخر البعيد الأثر فهــو « هانس زاكس » الذى كان رغم مديح جوته له ، محدود الموهبة والافــق الى أقصى حد ، وحال ذلك دون قدرته على التحليق بروح نقابات الطبقة المتوسطة الصغيرة فى افاق بعيدة · أما « دورر » فرغم ولائه لزاكس ، فانه قد اصيب بالتجمد فى بلده ، واشتهى دفء شمس ايطاليا والعيش فى كنف من يرعاه · وتعرض هولباين الاصغر لضــيق مالى ومعنوى ، واستوطن انجلترا حيث ذاق عطف البلاط الانجليزى ·

استمر الفنان الالمانى فى القرن الخامس عشر يستعمل كل الادوات التقنية والشكلية لتصوير المشاعر واحوال النفس ، وفى ايطاليا المعاصرة ، نظر للفن كمصدر للمتعة فى ذاته · اما فى نظر الالمان ، فكان مجرد اداة تعبيرية لشعب مازال يصبو « الى احداث اصلاح للرأس والاطراف » · ان كل خلجة للقلب الانسانى ، لها صداها فى الصور التمثيلية ، اما الجسم البشرى فلم يعن الفنان الالمانى الا بوصفه اداة للمشاعر · فهو لم يقدره ـ لجماله المطلق · فلا عجب اذن ، اذا لم تعرف نظرته الفنية جمال الشكل · على ان الروح الالمانية قد عرفت ناحية أخرى عبرت عنها بوجه خاص : تمثيليات الام المسيح فى العصر · وتبدو حتى أشد مبدعات الفن الايطالى تركيزا فى المشاعر كتماثيل دوناتيللو أو مانتينيا ، وديعة هادئة بالمقارنة بالمشاهد الدرامية الالمانية الممثلة لالام المسيح بعنف انفعالها وحدة دراميتها وما يستخلص من حماس الالمان للتصوير الصادق لمعاناة المسيح هو شدة الحاجة الى الاعتدال والاتزان فى الفن الالمانى · أما الايطاليون الذين يضمون بين جوارحهم روحا كلاسيكية معتدلة متزنة فبحثوا عن الروح الالهية فى عمق اسرار الفن والجمال ، لقد بدت حياة المسيح وموته فى نظر الالمان اسمى دليل على نفى وجود عالم الظواهر ، والتعبير عنها فى الاشكال القائمة أمر عسير ، وساقتهم نشوة الانفعال بعد تغذيها بحرارة الدين الى انحرافات وشطحات فى عالم الفن ·

فى هذا الجو ، اعترض الفلمنكيون طريق الفن الجرمانى ، وساعد هذا فى تخفيف ثقل الروح الجرمانية واحزانها الابدية ، فرفعوا اعينهم واكتشفوا الطبيعة ورأوا وجوه الناس ووداعتها ، فظهرت المناظر الطبيعية وصور الشخصيات (البورتريه) فى فنهم ، ثم زود حفر الخشب الألمان ـ الذين اعتادوا ثقل وسائط التعبير الفنى ـ باداة للتعبير دعت طبيعتها وموادها الى معالجة اخف واسهل · وصادفت آخر الامر العبقرية الجرمانية والخيال الجرمانى أوفى أداة تعبيرية لها ، فيما أبدعه دورر من أعمال للحفر على الخشب، ولكن عملاق الفن الجرمانى هذا قد استطاع بعد لقائه بهيومانيى موطنه فى نورمبرج ، وبعد رحلاته الى ايطاليا ، ان يعى القواعد الكامنة وراء الابداع الفنى · ومن المواقف العميقة الاثر ، تصور « دورر » بعد تركه تعلم التصوير وهو يندفع رأسا لدراسة الرياضيات والهندسة وينتقل من البندقية الى بولونيا « كى يتقن الفن الخفى للمنظور » ، كما كتب لصديقه الهيومانى « بريكايمر » على ان سيد نورمبرج كان واحدا من قلة مميزة ممن احاطوا بنظرتهم بالطبيعة والحياة فى كل مظاهرها · وحال ضيق افق تدخل النقابات فى الحياة الفنية الالمانية ، وتركز الحياة الفكرية على مشكلات الدين التى

اثارتها البورتستانتية دون تحقيق الانتصــار الكامل لروح النهضـــة ، وبذلك ظلت النهضة فى المانيا حركة ناقصة •

ليس هنــاك ما هو ابلغ فى تصــوير طبيعة الفن الجـرمانى ، واتجــاهه البورجوازى الصغير ، من شـيوع المايســترزينجر (اســاطين الغنــاء) ، وشعبيته • ومن العســير استحضار صورة أصحاب الحرف والصناع ـ الذين اشتهروا بامانتهم واستقامتهم ـ والبورجوازيين المبجلين الذين كانوا يتجمعون بعد ظهر كل يوم احد فى قاعة البلدية ، أو قاعة النقابة أو الكنيسة ، بوصفهم خلفاء فرسان « المينزنجر » ، أو استحضار صـــورة فنهم الذى بدا وكأنه قد استنار بنور الرومانتكية ، وبهجتها • ومع هذا فيحق لهؤلاء الصــناع الميالين للفن اعتبار انفسهم ورثة تراث « المينزانج » • فهم بلا جــدال ورثة ممارســة موسيقية وطيدة راسخة ، ولكنهــا وان كانت قد اسـتمرت من عهد فالترفون دير فوجيلفايدة ـ الى اوزفالت فون فولكنشتاين (١٣٧٧ ـ ١٤٤٥) آخر ممثل عظيم للفــن الليريــكى الوســيط لطبقتــه ، الا انها على نهاية القــرن الرابع عشــر قد فقدت كل قوتهــا الفعالة ، وظل فولكنشتاين ذاته ـ وكان يعــرف بالفعل مبادىء الفن الموسيقى المتعــدد الســطور ـ مخلصــا للتقاليد الزائلة لرومانتكية العصــر الوسيط ، ونقلته حياة المغامرة من اسبانيا الى فارس ، بينما قام البورجوازيون الجرمان الحريصون علىملازمة عقر دارهم بتنمية نوع ممثل لهم من المنيزانج ، بدأ يتعرض للفســاد بتأثير الشيخوخة • وبعد قرون من اغفال شــأنهم ، طالب أرباب الحرف بالحاح الاعتراف بهم ، واعترفت حضــارة الطبقة المتوسطة الصــاعدة بفضــائل الصناعات الصغيرة وصناعها ورحبت بهم فى نقاباتها •

نسب « المايســتر زينجر » تاسيس نقاباتهم ، والاصــل الروحى الــذى انحدروا منه الى اثنى عشر من شــعراء الحقبة الالمانية الوســيطة العليا ، من بينهم هينريخ فراوانلوب (مات ١٣١٨) الشــاعر الموســيقى الذى يقــال أنه أسس أول مدرسة للمايسترزينجر فى مايانس فى وقت باكر من القرن الرابع عشر • ومن هنا يكون قد قام بدور الوســـاطة بين فن الارستقراط وموسيقى أرباب الحرف والتجار • واذا كان هذا مجرد تقليد فما من شــك فى بدء ظهور هذه المدارس فى بلدان أعالى الراين • فمنذ عهد سحيق ، انشــأت شــتراسبورج وفرانكفورت وفورتسبورج والعديد من المدن الهامة مدارس للمايستر زينجر ، وفى القــرنين الخامس عشر والسادس عشــر ، زهت أغلب المــدن الجــرمانية الهامة ـ من فيينا حتى البلطيق ـ بما كان لديهــا من مدارس مشــابهة • وفى منتصف القرن الخامس عشــر ، نزح الحــلاق المايسترزينجر هانس فولتس

من فورمس الى نورمبرج ، وبه بدأ العهد التاريخى « لأغانى المايستر جيزانج » التى أصبحنا نعرفها من أوبرا فاجنر • قام هانس فولتس بتعريف صـــناع نورمبرج وارباب حرفها – وكانوا حينذاك مازالوا يتمتعون باســتعداد فنى – قواعد فن المايسترزينجر ، وتعاليمه • وكانت كل نقــابة تضـــم أعضــاء من مختلف الفئات والطبقات ابتداء من الصبيان وعمال المياومة حتى «الاسطوات» • الذين اكتسبوا مكانتهم العالية بفضــل قدرتهم على اختراع الحــان جديدة • ووضعتقوانين لفن المايسترزينجر تضمنها ما يدعى « بالتابولاتور » (التدوين الموسيقى بطريقة الجداول) ، ولائحة النقابة • واستمرت عادة المايسترزنجر القديمة فى اطلاق أســماء شاعرية على نغماتهم أو الحانهم ، وأن كان هؤلاء الوقورون من أصـــحاب الحـــرف الذين كـــانوا يمارســون فنهـــم بنفس الامانة التى عرفت عنهم فى ممارســة حرفهم ، قد اخترعوا لنغماتهم أغــرب الاســماء واكثرها اثارة للســخرية من ابســط هذه العناوين : « لحن الورقة المكتوبة » و « لحن القلة الخضــراء » و « لحن الكحكة الصغيرة الحزينة » • على ان دارس مؤلفاتهم يصـــادف أيضـــا عناوين شــاعرية مثل « نغمة العزيز أبو كرش » ونغمة القرد أبو ذيل ونغمة « الشفشق الصغير » •

وعلى نهاية القرن الخامس عشر ، اتخذت مؤلفات المايستر زنجر مظهــرا حديثا غريبا ، بعــد أن حــاول البورجوازيون المتزمتون ابتكار الحــان ، بأى ثمن ، فأدى ذلك الى ظهور زخارف بادية التكلف والتعقيد • وبلغ فنهم الموقــر وصنعتهم الموقرة القمة بعد ظهور الشــاعر الموســيقى الاســكافى المشـــهور : هانس زاكس (١٤٩٤ – ١٥٧٦) واختلف هذا البطل المحبوب فى اوبرا فاجنر عمن سبقوه بفضــــل ما تلقاه من دراســـة رســـمية • وعرفته « بالهيومانية » المدرســـة اللاتينية فى بلدته ، وسنوات تجواله عندما كان صانعا صــغيرا ، وتدين له نورمبرج بمكانة الصــدارة التى اكتسبتها بين مدارس المايستر زنجر فى المانيا • قام « زاكس » بتخفيف صرامة اللائحة النقابية ، الى حد كبير وساعد انتاجه الغزير (أربعة آلاف اغنية وما يقــرب من المــائتى تمثيلية) على تزويد جمعيات الاغانى بقــوة دافعة ، دامت امدا طويلا وآخر من ظهر فى هذا العهــد تلميذ زاكس : آدم بوشـــمان (١٥٣٢ – ١٦٠٠) • ويعد كتاب أغانيه وكتابه « الاخبار المستوفاة للمايستر جيزانج الالمانى » اقيم مراجعنا عن تاريخ هــذه الحقبة العجيبة من الفن القومى الجرمانى •

لم تتناسب القيمة الادبية لشــعر المايستر زنجر ، ونوع موسيقاهم ، لامع صنعتهم ولامع فن جدودهم : « المنيزنجر » فكان الشــعر عندهم انجازا آليــا لا يحتاج عند نظمه لاكثر من الاهتمام بالبحور وقواعدها • لم تعتمد أشــعارهم على الخيال ، فكانت مجرد احداث من الحياة اليومية مزوقة ومدعمة باخلاقيات

الطبقة المتوسطة الجديدة • كانت ألحانهم تركب على الكلمات أو العكس بالعكس ، ودون أدنى مراعاة للايقاع أو المنطق • فالمعانى والعواطف هى آخر ما يأبه له المايسترزنجر • ولو جرد هذا الفن من الهالة الفاجنرية الرومانتيكية التى حببته الى الجماهير الحديثة لبدا أقرب الى الكآبة • ويعكس انتشار أغانى المايستر زنجر بين أبناء الطبقة المتوسطة الالمان ناحية صحية : مدى صدق ايمانهم واستقامة غاياتهم • وبهذه المناسبة ، كان ظهور أدب للطبقة المتوسطة ، قادرا على التعبير عن نفسه خلال عهد الاصلاح الدينى (البروتستانتية) من العوامل البعيدة الأثر • فلقد ارتبطت المايستر جيزانج بالحركة البروتستانتية ، وقامت بدور لامع فى نشر العقيدة الجديدة • وكان زاكس نفسه تابعا متحمسا للوثر • ويرجع أصل الكثير من التراتيل البروتستانتية الى نغمات المبجلين الموقرين من الخبازين أو الترزية أو (الصرماتية) كان فاجنر ، الذى عرف أصل أغانى المايستر زنجر ، وكذلك المؤلفات التى انتقدت هذا الفن يقدر عمق مشاعر أرباب الحرف ، وطموحهم ، وعبر عن تقديره لهم فى أغنية زاكس الأخيرة فى نهاية أوبرته ، وفيها أجمل على نحو رائع أهميتهم التاريخية :

يا صديقى ! لا تزدرى هكذا اساتذتنا •
وقدر فنهم تقديرا صحيحا •
لقد اهتم اساتذتنا بهذا الفن •
وخدموه خدمة صادقة •
غير أنه لم يعد يحظى بنفس تقديره السابق ،
عندما كان يستظل بعطف الملوك •
ولقد مر بأيام تعاسة وشقاء •
وان كان الالمان قد ظلوا أوفياء له •
انه لم ينعم بالشهرة الجدير بها •
اللهم الا فى زحام المدن المكتظة •
وهكذا يمكنك أن تدرك مدى ما لقى من احتقار
أفيما فعله الاساتذه أية اساءة ؟

تأثير البورجونيين والفرنسيين الفلمنكيين
على الفن الجرمانى ـ تحرر الموسيقيين الجرمان

فى القرن الخامس عشر ، توسط الموسيقيون البورجونيون والفلمنكون حركة حضارية نابضة تبادل فيها التأثير كل من الشمال والجنوب ، وبدت

وكأنها قد اجتذبت حينا من الزمن ، واستوعبت ، الطاقات الفنية فى أوربا ، من البلدان الواطئة الى ايطاليا وبورتغال • هذا هو العهد الذى نزح فيه المغنون والموسيقيون الى كاتدرائيات فرنسا وبورغونيا وايطاليا وأسبانيا ، وقصور أمرائها ، واستمرت مدى طويلا فى القرن السادس عشر ، حركتهم الدائبة الفذة المعتمدة على عقلياتهم العالمية ، التى لا تعرف الكلل والملل • وكشف الموسيقيون الجرمان عن خصائص بعيدة الاختلاف • فقد كانوا أقل ميلا لمبارحة ديارهم ، وخضع نشاطهم برمته لعادات وطنهم وتقاليده • على أن وضع المانيا الجغرافى ، وظروفها السياسية قد اخضعها لتيارات حضارية أجنبية ايقظت فنها القومى الذى استند بناؤه على ما تبنى • وهكذا يكون الفن الجرمانى فى القرن الخامس عشر قد استمد حوافزه من الدوائر البورغونية الفلمنكية فخضعت موسيقى الجرمان خضوعا كاملا لاصول جيرانهم الاسلوبية ، وكانت البوليفونية البورغونية الفلمنكية بعد منتصف القرن الخامس عشر من أهم الاساليب التى تاثرت بها الموسيقى الجرمانية طيلة تاريخها ، وفضلا عن ذلك فان ما حدث هنا كان مماثلا لما حدث فى فن التصوير •

•

ان جيل الموسيقيين من مواليد الربع الثالث من القرن الخامس عشر ، والذين مثلهم اعلام افذاذ مثل « ايزاك » و « فينك » و « شتولتسر » و « هوفهايمر » هو نفس جيل « جوسكان » و « بييردى لارو » و « بروميل وموتون » وتأثر تأثرا كاملا بهؤلاء الفرنسيين والفلمنكيين • غير ان هؤلاء الجرمان من الاساطين الرواد ــ باستثناء ايزاك وهو فلمنكى « متجرمن » احتفظ بالخصائص والعادات المميزة لابناء البلاد الواطئة ــ قد عجزوا عن تجنب الانطواء تحت جناح الحركة الموسيقية العالمية الكبرى ، وان ظل مسرح نشاطهم المانيا • أما صغار الموسيقيين فقد تشبعوا بروح موسيقية تمثل الطبقة المتوسطة الجرمانية ، وتمسكوا بأغانيهم الشعبية الجرمانية ، واستعملوها كالحان ثابتة (كانتوس فيرموس) وفقا لاصول البوليفونية الفلمنكية ، احتفظت الاغنية الشعبية الجرمانية منذ عهد المينزنجر بشعبيتها دون تعرض لاى نقصان ، ولا ينبغى الخلط بينها وبين ثمار المايستر زنجر المصطنعة • وبدأت الآن تغمر الفن البوليفونى فى المانيا بحرارتها ودفئها وقدرتها على التعبير • ومن حسن الحظ لدينا نفائس لا تحتوى فقط على بعض اقدم الاغانى الفولكلورية الجرمانية المعروفة ، وانما تضمنت أيضا العديد من أول ما عرف من أمثلة للبوليفونية الدنيوية الجرمانية التى نبعت من الأغانى ولقد ظهر مايدعى «بكتاب أغانى لوخهايمر Lohhumer أو Lochheimer Liederbuch فى السنوات ما بين ١٤٥٥ ـ ١٤٦٠ • ويتبين من التمعن فى طابع نصوص

الاغانى ان ما يصادفنا فيها هو فن حضرى يمثل الطبقة المتوسطة · واستمر التقدم الذى بدأ بهذه المجموعة من الاغانى بلا توقف ، وشارك فيه عظماء الموسيقيين الجرمان فى القرن السادس عشر ، وبلغ الذروة فى أعمال لاسوس : « آخر اساطين ابناء البلدان الواطئة » واستعاد العديد من الالحان الخلابة المنقولة من كتاب أغانى لوخهايمر شعبيته فى دور الألمان ومدارسهم بفضل روعة اعداد برامزلها ··

الشخصية الرائدة لموسيقى الآلات فى المانيا التى استمرت فى الاذهان هى شخصية عازف الارغن الضرير كونراد باومان (١٤١٠ ـ ١٤٧٣) ونافست شهرته شهرة سكوارشالوبى (فى ايطاليا) وتكشف أعماله تارة عن الاتجاه الى تاليف مؤلفات مدرسية ، وتارة اخرى عن روح الارتجال Fundamentum Organisandi (حوالى ـ ١٤٧٢) ، وان كانت فى كل الاحوال قد عبرت بطريقة مثيرة للاهتمام عن روح العصر الذى اضطر الى اعداد أعمال غنائية لها · بسبب افتقاره مؤلفات أصلية للآلات · وساعدت على حدوث هذا الاتجاه عدم فهم الالمان للنصوص الفرنسية فى الشانسونات البورغورية الشعبية ، ومن هنا لجأوا الى اعدادها للآلات · وظهر اتجاه مماثل فى ايطاليا ، انتهى آخر الامر بابداع اسلوب مستقل للآلات ·

يتبين من المؤلفات المطبوعة فى بداية القرن السادس عشر بالمانيا مدى السيطرة المطلقة للموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين من جيل جوسكان · ويتبين نفس الشيء من مطبوعات المؤلفات الفرنسية والايطالية · وظهرت أول مؤلفات المانية فى شكل « كتب اغانى » · فاصدر « ارهارت أوجلين » الناشر الخاص للملك ماكسيميليان أول مجموعة سنة ١٥١٢ ، وسرعان ما تبعتها مجموعات اخرى · وأول مجموعة مطبوعة من الموتيتات اللاتينية ، واحتوت أيضا على اعمال جرمانية « هى مختارات غنائية «Selectarum Cantorium (اوجسبورج ١٥٢٠) · وتضمنت الى جانب ثمانية عشر موتيت لجوسكان وموتون وغيرهم من الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين مؤلفات « للودفيج زنفل » (١٤٩٢ ـ ١٥٥٥) أعظم ممثل للموسيقى الجرمانية فى العصر ، ابان العشر السنوات التالية ، اشترك أبناء البلدان الواطئة فى هذا الاتجاه الجديد مع عدد دائم الازدياد من الموسيقيين الجرمان ، ولذلك تدفقت أعداد وفيرة من المؤلفات الجرمانية من دار نشر « جورج راو » Rhau أو Rhaw بدت بالمقارنة بها مؤلفات ابناء البلدان الواطئة ، ضئيلة هينة ·

على ان رعاية « راو » للموسيقيين الجرمان كان وراءها أسباب وثيقة الاتصال بالاتجاهات التاريخية فى عصره ، بعد أن بدأنا ندخل فى عصر

الحركة اللوترية . ولم يكن صـــدور منشـورات راو فى أعقاب المخطط الذى رسـمه لوتر للاصـلاح الموسـيقى عفويا . اسـتوفى « راو » حقه من العـلم بالموســيقى وعين محاضـرا بجامعة لايبزج وعريفا بكنيســة القديس توماس . وبمناسبة المناقشـة العامة الخالدة التى دارت فى لايبزج (١٥١٩) . بين لوتر وبين المع انصـار الكاثوليكية « يوهان مايرفون ايك » ، والتى أرغم فيها « ايك » لوتر على الاعتراف باعتراضه على بعض معتقدات الكنيسـة ، قاد « راو » عرض قداس من مؤلفاته من اثنى عشر سطرا لحنيا ، لاقى استحسانا كبيرا ، وسـاق عطف هذا الاستاذ الموسيقى العالم على الحركة الدينية الجديدة الى التنحى عن منصبه فى لايبزج . فلقد كان شـديد الايمان الى حد اقتناعه باحدى الوظائف المتواضعة (مدرس فى قرية) . على انه قد رحل بعـد ذلك سـنة ١٥٢٣ الى فيتنبرج حيث تولى منصب مستشـار لهـا Ratsherr وبمجرد استقراره هناك افتتح سنة ١٥٢٥ أهم دار طبع موسيقى لمناصرة العقيدة الجديدة . وضاع قداسـه ذو الاثنى عشـر سطرا ، وان كان هناك احتمال كبير فى قيامه بتأليف المؤلفات المجهـولة المؤلف المتضـمنة فى كتاب الاغـانى المطبوع ١٥٤٤ للمدارس الكهنوتية اللوترية . وتكشف هذه المؤلفات عن وجود موسيقى ذى قدرة وبراعة ، فنـه وثيـق الصـلة بفن توماس شتولتسـر ،ـ وتدين فيتنبرج « لراو » بقدر كبير من شهرتها وأهميتها . بفضـل مشاركته الملموسة فى ازدهار مؤلفات جديدة بأن عليها طابع الحركة الدينية . ان جـو المدينة اللوترية « «Lutherstadt» » ـ كما تدعى احيانا لوثوق صلتها بالزعيم البروتستانتى ـ هو جو الروح القومية الحديثة العهد التى اعلنت عن نفسـها فى كل جانب من الحيـاة . فثمة اتصـال وثيق بيـن ترجمـة الكتاب المقـدس والشعر الشعبى والفنون التشكيلية والغناء الجماعى . فقد سـاعدت كل هذه الجوانب على تخفيف مظاهر اختلافات العصر ، والجمع بينها فى وحدة مثالية .

لوتر والموســيقى البروتســتانتية الجرمانية

اتخذت شخصية لوتر المهيبة مركز الصدارة فى الحركة الموسيقية الجديدة التى صاحبت حركة الاصـلاح الدينى ، ولا يحتل لوتر هـذه المكانة بفضـل تزعمه للحركة البروتستانتية . كما أن القول بأنه واحد من الهواة (الديلتانتى) المتحمسين الطيبين ، أبعد ما يكـون عن الانصـاف . لقـد اعتمد المصـير النهائى للموسيقى البروتستانتية على هذا الرجل ، الذى ترنم أثناء تلقيه العلم فى ايزناخ بشتى أنواع أغانى الطلبة المرحة . وأثناء اشتغاله راهبا ، تعرف الى « الجـراد يوال » والقداسـات « والمـوتيتات » البوليفونيـة ، فترددت الموسـيقى دائما فى اذنيه . حفلت جميـع الاماكن التى طرقهـا لوتر كفيتنبرج

وارفورت وتورجاو ولايبزج بالمنظمات الموسيقية ، كما عرفته زيارته لروما (١٥١١) بفن جوسكان ، وغيره من الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين المعاصرين . وكان يعزف على الآلات الموسيقية . ولديه صوت « تنور » مدرب على أفضل وجه . ويتحدث مؤرخون عديدون من المعاصرين له عن الجلسات الموسيقية التى التقى فيها المقربون فى بيت المصلح الكبير بعد تناول الغذاء ، وأنشدت فيها أفضل الاعمال الدينية والدنيوية لا يزاك وجوسكان وزينفل وفالتر ، وغيرهم من الموسيقيين المرموقين .

وتكشف كتابات لوتر عن عشقه للموسيقى ، وحسن فهمه لطبيعتها :

« أليس رائعا وفريدا أن يستطيع أحد من الناس غناء نغمة بسيطة أو سطر من سطور التنور (كما يقول الموسيقيون) ، بينما تشارك ثلاثة أو أربعة أو خمسة أصوات أخرى بالغناء ، فيحلق بهذه النغمة البسيطة الى اسمى افاقها ، أما بالتلاعب بها أو الحوام حولها أو احاطتها بالزخارف على نحو عجيب دليل على براعة الصنعة . وكأنها تؤدى رقصة فى السماء . فيها لقاء وعناق يكشف عن كل علامات المحبة والاخاء . لابد اذن من ان يعبر من لا يملكون اكثر من الفهم البسيط لهذا الفن ـ وان كانوا يتأثرون به ـ عن شديد أعجابهم به ، وان ينتهوا الى الاعتقاد بعدم وجود شيء يفوق هذه الاغنية المحلاة بالاصوات المتعددة » .

لا ترجع روعة هذا القول الى جانب ما فيه من فهم عميق لطبيعة الموسيقى البوليفونية ، وحسب . وانما أيضا لاختفاء انماط المقارنات والاستشهادات الكلاسكية التى اعتاد معاصرو لوتر الرجوع اليها عند الثناء على الموسيقى . فهو لا يتمسح بأبوللو واورفيوس ، لان الموسيقى عنده فن حى : فن الحاضر ، والموسيقى المفضل عنده هو جوسكان دى بريه الذى وصفه « بسيد الانغام ، التى يخضع لها الباقون » وتكشف هذه الملاحظة أيضا عن احساس موسيقى مرهف ، وحكم راسخ على الفن . اذ بدا جوسكان للوتر عبقرية راسخة ، ولم ير فى دقائق الكونترابنط أكثر من أدوات للتعبير بعكس عامة « اسطوات الغناء » Gesangmeister الذين انشغلوا اكثر مما ينبغى بقياس النغمات وأبعادها .

على أن لوتر الاستاذ واللاهوتى ، لم يستطع دائما اتباع غرائز الفنان الموسيقى . فهو لم يقدر الموسيقى لقيمتها الروحية ـ وكذلك كانت نظرته الى شتى الفنون والعلوم ـ ولكنه اعتبرها مثل أى لغة أخرى وسيلة للتهذيب ، تساعد على زيادة تقبل الشباب لتعاليم الله . ويسود الزعم بأن ما كان ينشده لوتر

هو زيادة اقبال الاهلين على الطقوس الدينية ، ومن هنا جاء اصراره على استعمال الجرمانية الدارجة ، ولكن أى استقصاء لكتاباته سيبين أن نظرته كانت أرحب من ذلك ، وهكذا فبالرغم من ان الفكرة الاساسية التى دارت فى خلد لوتر كانت اعداد موسيقاه لمن سماهم « عامة الناس » ، الا أنه حاول ترك الباب مفتوحا لكل تقدم موسيقى مستطاع · نعم لقد ادرك هذا الرجل الجدير بالاعجاب ان التدهور هو المصير المحتوم لاى حركة فى الفن ذات جانب واحد ، شديدة الالتصاق بالارض · وتجنب لوتر على السواء مازق التجريب ، وتزمت كالفان « البدائى » (الذى استبعد حتى المصاحبات البسيطة من التراتيل) ، وبذلك اتسم الغناء الجماعى البسيط غير المصحوب بصرامة بلغت حد التزمت عند الكالفنيين الذين لم يقنعوا « بالاصلاح » الموسيقى البحت ، فقاموا بالقضاء على كل شىء قد يذكرهم بالتفاهة المقوته للموسيقى ، التى وضعها الآثمون من اتباع البابا · وهكذا شاهد عازف أرغن كاتدرائية زيورخ وعيناه مغروقتان بالدموع آلته الفخيمة وهى تتحطم ، أما « هانس كوتر » عازف الارغن الشهير ببرن – الذى تعرض للتشريد بسبب ايمانه بالبروتستانتية – فقد رأى نفسه يهبط الى مرتبة مدرس عندما قام فرسان عقيدته انفسهم بتحطيم أرغنه · واستمر الاضطهاد العنيف للموسيقى فى بعض اجزاء من المانيا وسويسرا زهاء أكثر من القرن · عندما رأى المؤمنون فى البوليفونية الغنائية والموسيقية الارغنية غرورا بابويا يسىء الى روح الكنيسة المقدسة · وسوف نرى نفس الاتجاه العدائى فى الكنائس المتقشفة المضجرة « للبيورتان » الانجليز · وادرك اتباع لوتر الارجح عقلا ان الخلاص من الموسيقى لن يساعد على نهوض العقيدة الجديدة ، وحولوا نشاطهم الى اعادة تنظيمها بدلا من القضاء عليها ·

فاذا عرفنا امتياز تعلم لوتر للموسيقى ، لن نعجب لما يقال عن امتيازه فى تاليف الالحان الشعبية ، ويشك البعض فى تاليفه للكورالات أو التراتيل اللوترية ، وان كانت الاحكام المعاصرة والقرائن الصحيحة قد جاءت فى صفه الى حد كبير · وذكر صراحة حتى « يوهان فالتر » الموسيقى القدير الذى دعاه لوتر لمساعدته فى تنظيم الموسيقى بكنيسته الجديدة : ان التراتيل المشهورة ، وكذلك بداية القداس الجرمانى من تاليف لوتر ، وسماه بعض اتباعه ببساطة unser Gesangmeister « استاذنا الموسيقى » · وهناك عدة مخطوطات موسيقية صحيحة مكتوبة بخط يد « المصلح » ، بينها لحن لشعائر عبادة الرب ، ومسودة طقوس موسيقية · وصداقة لوتر لبعض زعماء الموسيقى بالمانيا فى القرن السادس عشر معروفة تماما ، وتكشف رسائله الى « زنفل » و « فالتر » و « أجريكولا » وآخرين استحقاق معرفة لوتر لاساليب

البوليفونية للتقدير ، ومن المؤلفات المتوافرة لنا بغير شــــك ، بعض مؤلفاته الكاملة لاربعة سطور على طريقة الموتيت وظهرت فى « لازار » ــ وهى تمثيلية ليواقيـــم جـــريف احـــد الشـــعراء المحيطين به ، ومن مؤلفاته الاخـــرى لحن مطبوع لاربعة سطور ، اعتمد على نغمـــة جريجوريانية معـــروفة ، واكتشف حديثا ٠

علينا أن نعرف الاســـاس الموسيقى للوتر ، لو اردنا تقدير البراعة والروح الفنية المتحررة التى اعتمد عليها فى الاضطلاع بالمهمة الهائلة الخاصـــة باعادة تنظيم موسيقى كنيسته ٠ وجدير بالذكر ان محاولته « لانشــــاء غناء جماعى » وتتجاوب هذه المحاولة منطقيا مع الرسالة الانجيليكية ــ مستمدة من المزامير ، أو من نفس المصـــدر الذى انحـــدرت منه مؤلفات التراتيل والانتيفونات فى عالم المسيحية ، الذى مضى عليه خمســـة عشـــر قرنا ٠ وتزعم لوتر نفســـه الاتجاه بأمثـــلة لا تضـــارع فى قوتها وفحولتهـــا : المزمـــور « الـــرب حصـــننا المنيـــع Ein Feste Burg ist unser Gott اتضرع اليك من أعماق وجدانى Aus tiefer Not schrei ich zu Dio

وغير ذلك ٠ وربط لوتر اسمه باسم موسيقيين ممتازين ككونراد روبف Rupff ويوهان فالتر ــ الذى كان يختار تحت اشـــراف لوتر أصلح الكوالات اللاتينية للاداء فى الكنيســـــة الانجلية بالالمـــانية فى صـــورة مجرمنه ، وترجم الكثير من التراتيل الجريجوريانية المعـــــروفة ، أو أعدهـــا لغناء جموع المصلين الجرمان ونما عدد هذه الاغانى ســـريعا ٠ فبينمـــا تضمنت طبعة فيتنبرج ســـنة ١٥٣٤ ثمان وثلاثين أغنية المانية ، وخمس أغانى لاتينية احتوت طبعة ســـنة ١٥٥١ على ثمان وسبعين أغنية المانية ، وســـبع وأربعين لاتينيـــة ٠

من الجوانب المثيرة للاهتمام التى حدثت عند تحويل موســـيقى الكنيســـة (من الكاثوليكية الى موسيقى لوترية انجلية ، ما يدعى بالـــ contrafactum من الفعل اللاتينى contrafacerre ويعنى اجراء تعديل فى النص يسفر عن تحويل معناه الدنيوى الى معنى دينى) وهكذا أعيدت صياغة تراتيل جرمانية ولاتينية فى تقديس العذراء ، وغيرها من الاغانى الكنسية الكاثوليكية الاخرى بحيث تناسب الفكرة الجديدة ٠ وعلى الرغم من أن لوتر نفســـه لم يعترض على تقديس العذراء والقديسين ، الا أن خلفاءه قد رأوا وجوب تهذيب الاغـــــانى بحيث تســـاير المســـيحية الاصـــلية ، وقليـــل من أغانى اســـاطين الغنـــاء (المايستر زنجر) شق طريقه الى الكنيســـة الجـــديدة ، وعلى الاخص بعض مؤلفات هانس زاكس ٠

تميزت الشعائر الموسيقية للكنائس البروتستانتية الباكرة بثرائها الفذ ، وبذلك اختلفت بكل وضوح عن الصورة المبسطة السائدة الآن فى أغلب الكنائس البروتستانتية ، مع امكان استثناء ما يجرى فى أعياد العشاء الربانى بالكنائس الكبرى من انجيلية واسقفية • زهاء القرن بعد ان بدأ لوتر نشاطه ، استمر عدد كبير من الكنائس الجرمانية فى عرض قداسات كاملة • وقام بعض الموسيقيين البروتستانت بتاليف عدد كبير من القداسات الجديدة ، وجه اختلافها المميز الاوحد هو اللحن الثابت (الكانتوس فيرموس) الجرمانى ، ويبدو هذا الحرص على ابقاء القداس اللاتينى ـ الذى لم يتخلله أى شىء بالالمانية غير الموعظة ـ متناقضا مع ما قام به لوتر من جرمنه للطقوس • ولكن علينا الا نتناسى ان « المصلح » كان أيضا من الهيومانيين الذين تحمسوا للنهوض بالكلاسيكيات • والى جانب القسم الثابت فى القداس هناك ما يدعى بالقسم الخاص بالمناسبات tempore ، ويلقى كل يوم احد ، ويحتفى فيه احتفاء مخلصا بموسم من مواسم السنة الكنسية • ويكتفى اليوم بالاشارة اليه عند اختيار التراتيل ، ويغلب ذلك فى الايام المقدسة الاساسية أما « الانترويت » والتجاوبات ، والسكونس فتغنى فى موضعها المعهود •

لم تعلن الموسيقى الكنسية البروتستانتية عن طابعها المميز الا قرب نهاية القرن السادس عشر ، وفى الحالات التى لم تتسبب فيها شدة المعارضة التقوبية فى تقصير الطقوس الى أبعد حد ، استمر بوجه عام استعمال الالحان الجريجوريانية القديمة مع ترجمة نصوصها اللاتينية الى الالمانية • ولم يطرأ أى تغير على الموقف لفترة ما حتى بعد ادخال الاغانى الدينية الجرمانية التى تعلق بها الشعب منذ أمد بعيد • ولكن بعد أن ازداد عددها حلت شيئا فشيئا محل الكورالات الجريجوريانية ، واضفت مسحة مميزة على موسيقى الكنيسة الجديدة • وفى القرن السابع عشر ، عندما اقتحمت هذه الاغانى والتراتيل اللوترية القوالب الموسيقية الاكبر مثل « الكانتاته » و « مقطوعات عيد الميلاد » و « موسيقى الآلام » و « الاوراتوريو » ، ظهرت مؤلفات بروتستانتية محددة المعالم ، نافست موسيقى الكنيسة الكاثوليكية • واستمرت التراتيل فى عهد لوتر ، ببراعة اعدادها ، خاضعة لتأثير الموسيقى الكاثوليكية المعاصرة • وهكذا يقع المؤرخ فى حيرة بسبب عجزه عن اكتشاف أى اختلاف من الناحية الاسلوبية بين الموسيقتين الكاثوليكية والبروتستانتية • على ان هناك فجوة واسعة فصلت الموسيقتين ، وبدت واضحة قبل بلوغ موسيقى الكنيسة البروتستانتية صورتها المتكاملة التى لا شك فيها فى القرن السابع عشر •

تعكس مقدمات المطبوعات الموسيقية وكذلك مختلف كتابات لوثر وملانكتون وآخرين جوهر الفكر الموسيقى البروتستانتى • كانت النظرة التى اتبعها لوثر واتباعه عن مكانة الموسيقى فى الكون عجيبة العتاقة مبنية على مذهب لوثر فى اللاهوت ومعتقدات القديس اغسطين التى استمرت تحظى بالاعجاب • احتل اذن الكتاب المقدس والقديس اغسطين ركنا اساسيا فى معتقدات لوثر اللاهوتية ، ورددت مقدمات البروتستانتى الباكر ، « راو » نفس المعنى • ووضع الاتجاه المحافظ للفكر البروتستانتى الباكر ، بطابعه القومى فى العصر الوسيط ، العوامل الدينية فى مكانة أعلا من الجوانب الفنية • هذه الروح هى التى أضفت على هذه الموسيقى طابعا بروتستانتيا مميزا ، يستند على تقاليد الكنيسة القديمة ، وهى التى يسرت التغاضى عن التماثل الأسلوبى الملموس بين موسيقتى الكنيستين الكاثوليكية والبروتستانتية • فللموسيقتين نفس الرنين ، وان اختلف المعسكران فى المعنى الذى نسبوه اليهما • والمعتقدات الكلاسيكية والوسيطة عن الاصل الالهى للموسيقى شائعة فى هذه الكتابات البروتستانتية ، كما ساد مرة أخرى اعتقاد من ايحاء أباء الكنيسة للموسيقيين بالاقتصار على استعمال الموسيقى للتسبيح • على ان هناك ملامح بروتستانتية مميزة يمكن لمحها فى مختارات التراتيل ، واعداداتها • فما دعا الى نشر التراتيل هو احتواؤها على الكثير من مظاهر الايمان لدى شهداء المسيحية ولكن لما كان هؤلاء قد اخطأوا لذا تحتم طمس الاغانى التراتيل التى احتوت على الاخطاء ، هذه النظرة واضحة للغاية فى مجموعة تراتيل « راو » سنة ١٥٤٢ ، وثمة تعارض حاد بين الحماس الدينى المخلص والايمان العميق الداعى الى اعادة ايقاظ الصدق الانجيلى الذى يشع من انتيفونات سكستوس ديتريخ (بين ١٤٦٠ ــ ١٤٩٥ ، و ١٥٤٨) ، ومجموعة تراتيله ، ويعد من أهم مؤلفى الطقوس فى أوائل البروتستانتية ، وبين الاعمال المشابهة التى نبعت من « النهضة » والحركة الهيومانية من حيث اللغة والروح ، فمن الواضح ان الأولى قد اعتمدت فى تاليفها على نظرة واضحة لما هية الموسيقى البروتستانية الكنسية •

فى هذه الحقبة ، التى تحددت فيها ملامح الفكر الموسيقى البروتستانتى فى تؤده ، اهتدى هذا الفكر الى فيلسوف رفعه الى اسمى الافاق الا وهو فيليب ميلانختون ــ أهم شخصية بعد لوثر فى عهد الاصلاح اللوثرى ــ فقد رفض فى مقدمة كتابه طقوس الميلاد officia de Nativotate انصار الانشقاق عن روما ، وقال بوجوب تشبع حياة الانسان برمتها بعبادة الرب اذ يخشى فى حالة توقف نغم موسيقى الكنيسة ، أن يعقب ذلك انحلال العقائد المقدسة • ورأى ميلانختون أستاذ فيتنبرج العلامة ماسيعود به الاهتمام بالموسيقى

الدينية من أثر على نشاط الحياة اليومية، واضفاء القدسيةالحقة على هذه الحياة عندما يتغنى بكلمات الانبياء والرســـل تلاميذ المدارس والفتيات أثناء قيامهن بأعمالهن ، أو فى الحدائق ، والفلاحــون فى الحقــول ، والجنود فى أرض المعركة • وظهرت المبادىء القديمة للايمــان ، كما صاغها أباء الكنيســـة مرة أخرى • وعادت الموسيقى ثانية لخدمة الكنيسة ، وواجبها الوحيد تأكيد المعانى المقدسة فى الكلمات • على ان الفكر الموسيقى البروتستانتى ليس متعارضــا بالضرورة مع الموسيقى المصقولة فنيا ، كما قد يتبين من تعمــدها جعل الفن الموسيقى المعاصـــر دعامة حضــــارتها الموسيقية ، ومحاولتها تطعيمهـــا باتجاهاتها ، وتحويلها بالتبعة الى فن دينى بروتســـــتانتى مميز • واعتمدت النظرة البروتستانتية على الايمان الشخصى المباشــر الذى يهتدى اليه بــلا رجعة ، ويمهد له ويرعاه التدين الشخصى المتواصــل • وبذلك اختلفت عن الطابع الاكثر اتجاها للموضوعية والعالمية فى النظرة الجريجوريانية ، التى ترفع الانســان الى افاق اســمى ، اعتمادا على التدرج فى الكمال ، وبعــد عملية طويلة متواصلة • فالنظرة البروتستانتية تقوم على الايمــان الشخصى المباشر نتيجة تجربة نهائية ، تواصلت من خلال عملية دينية فردية • فكان هناك مبدأ ديانة روحية فى مواجهــة ديانة طقوســية هى التى تســيطر على الفــكر الموسيقى عند الكاثوليك •

أهم دعامة للحركة البروتستانتية هى المــدن الجرمانية بســكانها الاشداء من أبناء الطبقة المتوسطة ، والحكومات المستقلة لمجالس مدنها • وتجــاوب العالم الموسيقى للطبقة المتوسطة ، كما تمثل فى النشـــاط الخلاق لصـــغار الموسيقيين ، كان هؤلاء الموسيقيون ركنا هاما فى بناء المجتمع ، واعتمدوا فى نشـــاطهم كمعلمين ومنشـــدين وعازفى أرغن أو رجال دين على حـــكومات مجــالس المــدن والكنائس • وبغض النظــر عن اختــلاف وظائفهم ومناصبهم ، فانهم كانوا أســاسا من طبقة المواطنين ، نشــاطهم وثيق الصــلة بالكنيســـة والمدرســة • بزغت المدارس البروتستانتية اذن فى هذا الجــو ، فى مجتمع خاضع لنظم الطبقة المتوسطة ، ومختلف اختلافا أســاسيا عن جو كورســات الكنائس التى أخرجت الموسيقيين الكاثوليك * ، الذين ضــموا بين جوارحهم التقاليد الراسخة لقرون الحضارة الوسيطة الخاضعة للكنيسة والارستقراطية ، اعتمد النشـــاط الخلاق للموسيقيين أبناء الطبقة المتوســطة أســاسا على تيسير

(*) الكورال البروتستانتى يشارك الشعب فى أدائه • أما الكورس الكاثوليكى فيؤديه مجموعة من الأفراد دربوا على الانشاد ، ويدرب الغلمان والشباب على الأناشيد البروتستانتية التى تتطلب خبرة أوفى من اداء الكورال (المراجع) •

الموسيقى للمدارس والكنيسة والبيت • فهناك ترابط وثيق بين هذه العوالم الثلاثة فى مجال نشاطهم الموسيقى • واستعانوا فى أعمالهم بالمادة الموسيقية السائدة فى عصرهم كالكورالات الجريجوريانية واسطر « التنور » الدنيوية والاغانى الشعبية ، فقاموا باعدادها ، واعادة اعدادها ، بحيث تناسب المقام وانتقل الاسلوب الموسيقى السائد عند الموسيقيين البورغونيين والفرنسيين الفلمنكيين الى عالمهم ، واستوعب بحذافيره ، بعد امتزاجه بالتقاليد المحلية للصنعة الموسيقية لظهور فن قومى • ظل هؤلاء الموسيقيون الفخورون بحرفتهم جرمانيين وسط الاتجاهات الفنية المحيطة بهم والآتية من كل حدب وصوب • والقت على عاقتهم المدرسة والكنيسة اللتان يعملون بها مهاما جسيمة •

كان التعليم الموسيقى فى المدارس الثانوية البروتستانتية (الجمنازيوم) ، والمدارس الآيروشية نموذجا جديرا بالاقتداء ، لن تستطيع حتى الدنو منه مدارسنا الحديثة • ففيها يتعلم الفتيان منهجا متدرجا بعناية ،يبدأ بالصولفيج وانشاد الاغانى البسيطة ، والحان الاناشيد الجريجوريانية ، وينتهى فى سنوات الدراسة الاخيرة بالاعمال الكورالية من أربعة الى ستة سطور لحنية ، والتدريبات الموسيقية الزامية ، ولا يعفى منها أحد • وبالاضافة الى ممارسة الغناء هناك تدرب شامل على النظرية الموسيقية والقيادة • وتقع مهمة التعليم على كاهل العرفان • ويتبين علو مكانتهم من مرتبتهم فى سلم وظائف المدرسة • اذ يجىء المنشد عادة بعد العميد أو الناظر • كان هؤلاء العرفان على درجة عالية من العلم ، ولهذا كانوا يقومون عادة الى جانب نهوضهم بواجباتهم الموسيقية بالقاء محاضرات فى الكلاسيكيات أو اللغة العبرانية أو التاريخ أو باعطاء دروس فى الرياضة او الفلسفة • واستمرت المحافظة على هذا التقليد — الذى يرجع بكل وضوح الى اصل هيومانى ، أمدا طويلا ولقد اعترض هيمران شاين (١٥٨٦) ١٦٣٠) منشد كنيسة القديس توماس فى لايبزج وعلم من اعلام الباروك فى أوائل عهده ، اعترض بالفعل على « عبء التدريس الملقى على كاهله » الذى كان يتطلب منه تدريس عشر ساعات من الدراسات الاكاديمية وأربع ساعات فى تعليم الموسيقى، لانه كان تواقا لتكريس وقته للتأليف الموسيقى • بل لقد كرر يوهان سبستيان باخ الالتماس مطالبا المسئولين (باعفائه من المهام الخارجة عن الموسيقى) • كانت هذه الحياة الموسيقية النشطة بحسن توجيهها هى الاساس الذى قامت عليه الحضارة الموسيقية الفذة للمقاطعات السكسونية التورينجية : الحضارة التى جاءت بشوتس ، وباخ وهيندل •

أسلوب « البلدان الواطئة » الكلاسيكي

وشيوعه في سائر الانحاء

اثبت جوسكان بتحرره والتماعه وعمق عاطفته انه رد فعل قوى للمدرستين البورجونية والفلمنكية الاقدم عهدا · فلقد عبر فنه عن الاتجاه الذى سيؤول اليه الفن مستقبلا ، والتصق التصاقا شديدا بشخصيته مما صعب ظهور اتباع مباشرين له · والحق أنه رغم استمرار الموسيقيين فى التعلق به ، الا ان التيار قد تحول تجاه المثل البوليفونى لاوكجيم بحرارته واطراد اتساعه ، فقام الجيل التالى بمواصلة تنميته وتزويده بتقنية ممتازة فى التأليف ، تم الحصول عليها بعد عهد جوسكان ، وزعيم هذ الجيل الموسيقى الذى أتم وضع اللغة الكلاسيكية للبوليفونية الفرنسية الفلمنكية · واسلوبها هو « نيقولا جومبير » · ولا نعرف عنه أكثر من نزر يسير ، وتعتمد حتى اشهر تواريخ حياته على التخمين ، فى سنة ١٥٢٠ كان هذا الموسيقى الفلمنكى منشدا بكورس الكنيسة فى بروكسل ، ونزح الى مدريد سنة ١٥٣٧ ، وصحب معه عشرين من المغنين ، وأصبح ـ كما يحتمل ، رئيسا للكورس عند الملك شارل الخامس (شارلكان) · وفى سنة ١٥٥٢ ، عاش فى « تورنيه » ، ولابد ان يكون مات بعد هذا التاريخ · عرف عن هذا الموسيقى الشديد التدين – وهو مجهول عند أغلب طلاب السيقى فى زماننا ـ ولعه بالفخامة والرخامة الحسية التى عمقت روحانية أعماله الكورالية الفذة · ويعد جومبير من أعظم من الفوا لموسيقى الكنيسة فى جميع العهود · ولعل اضطلاعه بالمؤلفات الموسيقية قد فاقت معرفة استاذه جوسكان ، ومع انه كان أولا واخرا من موسيقيى الكنيسة ، الا انه كان أيضا مؤلف مجلد من « الشانسونات » الفرنسية ، تميزت بسلاستها ورشاقتها وانطلاق صيغها الخطابية وجمال غنائها الجماعى · ومن السمات التى تميز بها جيل جومبير القدرة على التعبير بسهولة ويسر فى كلا الميدانين ·

أما توماس كريكيون (مات ١٥٥٧) وجاك كليمان (١٥١٠ ـ ١٥٥٧) المثلان الآخران للاعلام الفرنسيين الفلمنكيين فكانا أستاذين فى الصيغ الخطابية والحان الشانسون الخفيفة ، وان كانت براعتهما البوليفونية قد كشفت عن وجود أصل نابع من البلدان الواطئة ، لم يسمح لهما بتحقيق الرشاقة التى عرفت عن المؤلفين الصميمين للشانسون الفرنسية · ولقد اثبتا جدارة فائقة فى ميدان الموتيت والقداس وظلاهما وجومبير بلا منافس حتى ظهر « لاسوس » مواطنهما العظيم · وكريكيون بشدة عصبيته وحيويته أقرب الى خلق الفرنسيين · أما كليمان فقد اتجه من حين لآخر الى اسلوب الفلمنكيين الاوائل الاكثر رصانة ، غير أن الاثنين قد اشتركا فى اكتمال

تمثيلهما لعصر النهضة ، فجاءت أعمالهما البديعة التهذيب والصقل والتوازن والتناسب مثالا ساميا للصنعة الموسيقية التى أولع بها عصر النهضة ٠ وكليمان ـ المعروف أكثر من ذلك بآسم يعقوب كليمان فون بابا ـ واتخذ هذا الاسم لمنع وقوع التباس بين اسمه واسم يعقوب آخر من مواطنيه : الشاعر يقوب بابا من أيبر ـ كشف عن ولع واضح بالتصميمات الهارمونية الحديثة التى غمرت أعماله بروح شعبية مميزة ، وساقه الميل الى الأغانى الشعبية الى الحان المزامير الفلمنكية ٠ وكثيرا ما استعملت فى الطبعات الاخيرة من المزامير ٠

بدت براعة صنعة الكونترابنط فى هذا الجيل من المطالب الطبيعية ، مثلما بدا « الباص المتصل » لعصر باخ ٠ وساعد على تدعيم روعة الطابع المعمارى ودقته فى اسلوبهم المحاكاة المنهجية المتواصلة للنسيج البوليفونى المعتمد على سطور الغناء ٠ فكانت الالحان تنتقل من سطر لآخر فى سلاسة بلا توقف ، وليس بقصد سد الفراغ فحسب ٠ فكل شىء معد لغاية ما ، وكل شىء خاضع للمنطق ٠ ولم يشغل التصوير النغمى الواقعى ولا الشطارة « الكانونية » أكثر من مكانة ثانوية فى هذا الفن ٠ فلم يكن ظهور جوسكان الى حيز الوجود عبثا ، ولم يضع آثر الحوافز القومية التى الهم بها الموسيقى ، ولكنها استعملت فى بناء التيار الموسيقى الذى بدأه أوكجيم واحتل القداس المكانة الاساسية التى سبق ان احتلها فى العصر الذى سبق الموتيت المجدد ٠ وظل اسمى قالب فى فن الكونترابنط حتى عهد « بالسترينا » ٠ و « لاسوس » ٠ وهكذا تشبث الفن البوليفونى للموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين فى جيل ما بعد جوسكان بفكرة الحضارة الموسيقية الاوربية العالمية التى لا تعترف بأى حدود قومية ٠ ودعمت التيارات الدينية للعصر ، وكذلك المكانة السامية التى توافرت للحضارة اللاتينية فى العصر الهيومانى هذه النظرة ٠ وبلغ الاسلوب الفرنسى الفلمنكى ذروته بفضل جومبير وكليمان فون بابا ٠ وأثرى لاسوس ومعاصروه أسلوب اسلافهما بالكثير من العناصر الجديدة ، اكثرها ايطالية وجرمانية ، ولكنهم لم يخلقوا أى اسلوب جديد ٠ وعلينا أن نعتبر منتصف القرن السادس عشر النقطة التى اكتمل فيها البناء الكلاسيكى للاسلوب الحق « للبلاد الواطئة » ٠ واعترفت بهذه الحقيقة المؤلفات النظرية فى عشرات السنين التالية ، التى نسبت فضل خلق الصورة العالمية للفن الموسيقى الى المبادىء الكامنة وراء أعمال جيل «جومبير » ٠

بعد أن اصطبغت الحضارة الموسيقية الفلمنكية بالطابع العالمى ، ازداد باطراد عدد الموسيقيين الاجانب الذين انضموا الى صفوف اساطين البلاد

الواطئة . ولما كانت لغة الفن الدنيوى هى الفرنسية ، وشب اغلب الموسيقيين الوافدين من بيكارديا « وهينوه » على تكلم الفرنسية ، لذا كان أول فرع مستقل هام من فنهم فرنسيا ، وسرعان ما تبعته فروع ايطالية متعددة . ونحن نصادف انطواء عدد من الاسبان وبعض الجرمانيين تحت لواء فن البلاد الواطئة ، نتيجة لتوثيق العلاقة بين البلدان الواطئة وايطاليا والمانيا ، حتى أصبح من غير الميسور لنا ترتيب الاحداث زمنيا أو تحديد الفوارق القومية ، ومع الاعتراف بعظمة أبناء ترتيب الاحداث زمنيا أو تحديد الفوارق القومية ، واحتكارهم لها ، الا أنهم تنازلوا عن تاج « الشانسون » الى الفرنسيين الذين ملأوا النوع المعتمد على الأدب والموسيقى باصالة الظرف « الفرنسى » وبالفطنة والألمعية ، وبرشاقة ليست من السمات المعروفة عن الفنان الجرمانى ، هناك استثناء واحد لهذه القاعدة . فقد ظل ما فى شانسونات جوسكان من فحوى عميق واسى شديد وخواطر سامية بلا نظير ، ولم تصادف أى أصداء الى ان ظهر « لاسوس » العظيم ، وهو من أبناء البلاد الواطئة أيضا، وعادت فى شانسوناته نفس الخصائص الى الظهور المرة تلو الاخرى وهكذا يواجهنا قبل الشروع فى عرض تاريخ « الشانسون » الفرنسية فى عصر النهضة موقف مثير للاهتمام . ففى الاستهلال ، بلغ أحد الموسيقيين الفلمنكيين اسمى مكانة ، كما ظهر آخر من بينهم فى نهاية ازدهار العصر

الموسيقى الفرنسية فى عصر النهضة

اختتم بومارشيه رواية زواج فيجارو بكلمات القاضى « بريه وازون » كل شىء ينتهى بالاغنية حسن الختام tout finit par de chansons فمن ايام الشعراء فى بلاد الغال حتى « عهد الكافيه كونسير » عكست « الشانسون » دوما خصائص الجنس الفرنسى : المرح والحساسية والرشاقة والخبث والدهاء ، كانت هناك شانسونات من نوع الدندنة ، يغنيها العوالم فى الشوارع ، كما كانت هناك شانسونات بوليفولنية فنية على درجة عالية من الصقل يغنيها الملوك ورجال حاشيتهم فى قصر اللوفر . ولعل أفضل ما يصور عالم الشانسون الفرنسية وعاليته هو المختصر العجيب لتاريخ فرنسا Abregé de l'histoire de France (١٦٩٤) لدوق نفير الذى الفه سلسلة من الأغانى . وبالمثل كان الخادم المثقف فى تمثيلية موليير « المتعالمات المهزآت » Les Precicuses Ridicule يزهو بأنه وضع «الكامل فى تاريخ الرومان » سلسلة من المادريجال .

مثلت شانسونات التروبادور بالفعل فنا قوميا خضع فيه الايقاع خضوعا كاملا لاوزان النص ، وايقاعه . وعندما يتحد الشعر والموسيقى ، يتخذ الشعر

الصدارة ،وتسيطر الكلمة على النغمة • وهكذا الفت الموسيقى الفرنسية نفسها منذ بدايتها الباكرة خاضعة للكلمة ، وما يتبعها من خضوع للفكر والعقل • هذه الخاصة من السمات المميزة للموسيقى الفرنسية ونلتقى بها فى شتى مظاهر الفن الفرنسى • قال الشاعر رونسار « موسيقى الآلات غير مستحبة البته، اذا لم يصحبها لحن ، يترنم به صوت رخيم » نعم لم تتمتع موسيقى الآلات باية شعبية على الاطلاق فى فرنسا قبيل القرن التاسع عشر ، ولا يعنى هذا بالطبع انها لم تكن تمارس ، ولكنها اخفقت فى ارضاء الفرنسيين الذين تشبثوا حتى ذلك العهد بالاغنية « وطالبوا دائما بالموسيقى التى تطرب الاذن ، والكلمات التى تشغل العقل • ففى موسيقى الآلات ، تفقد المعقولات دعامتها » • ويفزع الفرنسى اذا استمع الى شىء لا يستطيع متابعته أو فهمه خطوة خطوة • والشانسونات الفرنسية فى عصر النهضة - بخلاف المادريجال الانجليزى - نوع كامل الاستقلال ، له عالمه الفكرى الخاص • صحيح أن مداها العاطفى محدود ، وتتشابه فى هذه الناحية مع المادريجال الانجليزى الذى عرف بحلاوته أكثر مما عرف بعمقه • ولكن هذه الشانسونات الفرنسية قد تميزت بخفة روح وطلاوة وطفنة لا حد لها •

فى بداية القرن السادس عشر ، ظهر اتجاهان فى الادب الفرنسى بينهما تاثير متبادل • أولهما يعرف بالنزعة الايطالية ، والثانى بالهيومانية ، وبدأت الاولى تفصح عن نفسها بعد الحملة العسكرية الفرنسية الأولى على ايطاليا عندما بلغت حركة النهضة ذروتها • وشعر الفرنسيون حينئذ بالغيرة من تفوق الحضارة الايطالية ، وحاولوا انتزاع هذا السبق لبلادهم • وأسفر ذلك عن تقدم النزعة الانسانية (الهيومانية) ، بعد ان بزغت من ايطاليا حركة احياء للاهتمام بالكلاسيكيات • وترجع الى أسباب ثلاثة حركة النهضة الفرنسية الممتدة على وجه التقريب من ١٥١٥ (تاريخ ارتقاء الملك فرنسوا الأول) حتى ١٦١٥ (موت الملك هنرى الرابع) : أولا - الحروب مع ايطاليا السابق ذكرها • ثانيا - تقدم الطباعة ، وأخيرا - الحركة البروتستانتية • ولقد تميز الاتجاه فى الأدب أساسا بنزعته الانسانية (الهيومانية) ، وظل طوال الجانب الأكبر من القرن السادس عشر ، وان كان قد حدث علاوة عن ذلك بحث عن فن جديد واسلوب أصيل مع ملاحظة غلبة الليريكية والتعبير الصادق عن المشاعر الشخصية • والى جانب ذلك ، اتجه الميل بين الموسيقيين الفرنسيين فى بداية القرن الى رفض أساليب صنعة الفلمنكيين المتفيقهين ، والعودة الى النوع الذى اثار اهتمامهم دائما : الشانسون أو الاغنية • وتتبين أهمية الشانسون واضحة على الفور بمجرد بحث العدد الوفير من المقطوعات التى نشرت فى القرن السادس عشر فى كل من ايطاليا وفرنسا •

يرجع فضل جمع أول هذه المجموعات الى بتروتشى فى فينسيا ، واسمها Harmonice Musices ، وتضم عددا وفيرا من أسـماء الاساطين الفرنسيين الفلمنكيين ، وأربعة اخماسـها من الشـانسونات الفرنسـية • وفيما لاقت الشانسون الفرنسية من تقدير دار نشـر حديثة العهـد أبلغ دليل على مدى شيوعها ، وذيوعها • ومن الحق أن هذا الفن « الفرنسى » قد استطاع ان يؤثر تأثيرا حاسما على المادريجال ، اينع ثمار الفن الدنيوى فى عصـر النهضة ، وان كانت الشانسونات التى ظهرت على هذا العهـد فى فينسـيا تنتمى الى مدرسة أقدم • فهى رغم كل رشاقتها لم تخل من بعض الدسـامة التى تكشف اصلها البورجونى الفلمنكى • لم يلق الجمال الخلاب الذى عرف عن شانسونات جوسكان أى ضـدى مباشـرة ، غير أنها قد شـاركت أغلب الظن فى التغير الاقرب الى الثورى من أسـلوب الشـانسون فى أول منشـورات بيتروتشى الى أول مطبوعات فرنسية صـدرت عن دار نشـر أتينان (١٥٢٥ ــ ١٥٢٩) ومازال جدب ربع القرن الذى يفصل بين هذين العملين محاطا بالظلمة من وجهة النظر الموسـيقولوجية ، ويتحتم الكشف عنه لسـد هذه الثغـرة فى تاريـخ الشانسون الحافل • ولا يستبعد اطلاقا ان يـكون الموسيقيون العـائدون من ايطاليا قد رجعوا متأثرين بما استجد من تقدير الفن الشعبى البسـيط ، كما عبرت عنه « الفروتولا ، ولكنهم استعاضوا عن الفروتولا التافهة اللعوب بالشعر الفرنسى المعروف بالأناقة واللوذعية • كما انهم عرفوا على خير وجه طريقة التلحين نتيجة لاطلاعهم الطويل على الشـانسون البورغونية الفرنسية الفنيـة فاستطاعوا فى التو تقريبا خلق ضـرب جديد يمثلهم • وفى هذا المقام لن يتعذر علينا ادراك الاثر الذى ترتب على مصاحبة « كلو داندى سيرميزى » لمليكه الى ايطاليا سنة ١٥١٥ ــ وكان واحدا من اثنين من طلائع المتحمسين لشانسون الرينسانس ــ ثم استقراره فيما بعد فى بلاط دوق فيرارا • وعلى الآخـر : « كلمان جانكان » الذى اشترك فى حملة فرانسـوا الاول وحضـر معـركة مارينيان التى خـلدها فيما بعد فى عمل موسيقى مثير للدهشة •

لم ينهض الفن الموسـيقى الدنيوى فى ايطاليا نهضـة مسـاوية للادب الدنيوى ، كما حدث فى فرنسـا • فلقد استمر تعلق الموسيقيين الايطاليين فى القرن السـادس عشر بشعر القرنين الماضيين ، وكثيرا ما تعرضـوا للتصنع والتكلف عند محاولتهم استحضار روح عصر ولى وانقضى • أما الفرنسيون فلجأوا الى أدب متوافق مع أحوال العصـر • ويرجع هذا الموقف أغلب الظن الى سبق ايطاليا لفرنسـا فى حركة النهضة بوقت لابأس به ، واستغراقها هناك زمانا أطول • ومن هنا اتخذ الاتجاه نحو « النهضة » فى فرنسا صـورة مفاجئة أكثر مما حدث فى ايطاليا • ويكاد هذا ان يكون قد حدث بعد انتقال العرش الى

الملك فرانسوا الاول سنة ١٥١٥ ، ثم تحركت « النهضة » بسرعة ، لان الفرنسيين كانوا مقلدين لحضارة اكتمل تقدمها بالفعل فى ايطاليا ، واستدعى الملك الذى عرف برعايته للنهضة ليوناردو دافنشى وبفينوتو وتشليني واندريا ديل سارتو وفنانين كثيرين الى فرنسا ، واظهر سخاء فى شرائه لروائع الفن الايطالى ، وبذلك زاد من القوة الدافعة للنهضة الفرنسية ، وسرعة تقدمها .

وفى الشعر ، أول ممثل هام للعصر هو « كليمان مارو » (١٤٩٦ ـ ١٥٤٤) وظهرت رشاقته والمعيته باسلوبه الفريد فى ذلك العصر الكلاسيكى الهيومانى . وامتزجت فى شانسوناته لذوعة النكتة بالسخرية التقية . ولمارو معجبون كثيرون ، اشهرهم رونسار . ولم تخب شهرته بمضى السنين . واولع به بوجه خاص الرومانتكيون فى منتصف القرن التاسع عشر . وقام موسيقيون بروتستانت بتلحين ترجمات « مارو » للمزامير ومن بينهم جوديميل . ومن الامثلة الطريفة لتيار العصر ، وازدواجه الفكرى ـ مدرسة ليون ـ التى عاصرت مارو . فهناك بزغت الحركة المسماة بالبترازكية (نسبة الى الشاعر بترارك) وكذلك الافلاطونية . واتجه اعضاء هذه المدرسة الى خلق شكل جديد للادب الفرنسى معتمد على الصونيت البترازكية ، مضمونها الشعرى متأثر بالمثل الافلاطونى فى الحب ، ونشر يواقيم بلليه (١٥٢٢ ـ ١٥٦٠) صديق رونسار وتابعه بيانا بعنوان (دفاع واشهار عن اللغة الفرنسية Defense et Illustration de langue Française) وفيه استشهد فى تبرير دفاعه عن الفرنسيين باللغة التوسكانية ، فقال انه لما كانت اللاتينية قد بلغت الكمال ، لذا يتحتم على الادباء النهوض بلغتهم . وأشار بلليه بدراسة البالادات القديمة (وغيرها من الاشكال المستحبة فى المقاطعات) بقصد استحداث اشكال تحل محل الـ ode وغيرها من النماذج الكلاسيكية . لم يكن هذا البيان مجرد بيان عادى ، ولكنه دعوة الى الثورة . فبعده اصبحت الفرنسية لغة الهيومانية . وبعد ذلك بسنوات قليلة ، مر الادب الفرنسى بفترة احياء حقة للشعر الغنائى ، اعتمادا على مجموعة من الشعراء من الملتفين حول « بيير رونسار » : فيكتور هوجر القرن السادس عشر .

لم تنجح الموسيقى سوى مرة واحدة فى استحضار الروح الغنائية لعصر النهضة (الرينسانس) قبل حدوث حركة مناظرة فى الادب بالعديد من عشرات السنين . وتكشف اية لمحة عابرة للجزء الاول من ديوان اغانى « أتينان » Attaignant عن نضارة فى الابتكار وروح غنائية صادقة وليركية فطرية ، بلا نظير . ومن الملامح الاخاذة الاخرى اكتمال اشكال المؤلفات المتضمنة هناك ، واحتوت هذه الاغانى (الشانسونات) على منظومات من جمل طويلة تضمنت

عبارات عبرت تعبيرا مستوفيا عن الفكرة ، فاختلفت بذلك عن المادريجالات الايطالية والانجليزية ، وبخاصة الصور الاولى منها التى احتوت على منظومات من جمل قصيرة . واعتمدت كلها بلا استثناء على البناء الثلاثى : القسم الأول يتضمن غاية الاغنية والقسم الثانى تنمية للفكرة والختام ترجيعقصير للقسم الأول . والشكل ذو الثلاثة أقسام واضح بوجه خاص فى الشانسونات الدرامية الطويلة لجانكان . ومن آيات حظنا الحسن أن بين ايدينا فىكتاب اساطينموسيقى عصر النهضةالفرنسية Maîtres Musiciens de la Renaissance Française للعلامة المعاصر هنرى اكسير باجزائه المتعددة المشحونة بهذه الموسيقى الفذة لتى تضمنت الى جانب مقطوعات أخرى مؤلفات كبيرة كورالية لجانكان قائمة على الوصف .

أضافتهذه الشانسونات عنصرا جديدا الى الموسيقى الكورالية . فهى قصائد شاعرية « سمفونية » حقا . واضاف جانكان فى افريسكهاته (لوحات حائطية) الكورالية الكبرى : تغريد العصافير Le Chant d'Oiseaux والصيد La Chasse والمعركة La Battaille لمسة بطولية ملحمية الى نوع ليريكى لم يعرف الروح البطولية منذ عهد رولان . وغزت العبقرية الخلاقة التى خلقت شكلا واسلوبا جديدين لهما نضارة فائقة ، العالم الموسيقى الذى اصابته الدهشة ،ولم يشعر « جومبير » باى حرج فحاول تاليف مقطوعات على غرار « تغريد العصافير » و« الصيد » و « المعركة » . وظهرت امثلة أخرى فى سائر الانحاء . وقام عازفو العود والهاربسيكورد الايطاليون باعداد «معركة مارينان» لآلات العزف (بعد ان قام جانكان هو الاخر بتصوير عدة معارك) وفيما بعد قام الموسيقيون الفينسيون المتأخرون باعدادها اوركستراليا لمجموعات أكبر .

وتفوق « كلودان سيرميزى » الموسيقى الرائد الاخر فى ناحية التسامى بالموسيقى على « جانكان » بفضل قلة ميله الى محاكاة المعانى الواقعية وزيادة صقل حرفيته وافكاره الموسيقية وتشابه « سيرميزى » مع جانكان في تقديم جمله طويلة بديعة التكوين كمقدمة لمؤلفه ، ولكنه لم يحرص على اطالتها بالقدر الذى ظهر فى جمل جانكان . ونحن نلمح فى موسيقى سيرميزى ملامح شانسونات مجالس الغناء فى عصر لاسوس . وبرغم موته بعد جانكان بثلاثة اعوام فقط ، الا أنه ينتمى فى الواقع لعصر تال من عصور شانسون « النهضة الفرنسية » . على ان هذا العصر التالى قد شاهد ماحدث من تبادل المؤثرات بين الموسيقى الفرنسية والموسيقى الايطالية الدنيوية . ويرجع الى حد كبير فضل خلق مادرجال النهضة وصبغ الشانسون بصبغة مادرجالية واضحة الى التبادل . ولو اردنا تتبع هذا الاثر علينا إستقصاء الاحداث التى حدثت فى ايطاليا عند منتصف القرن .

موســـقى فينســـيا

استعمار الموسيقيين الرحل من أبناء « هينو » و « بربان » و «بيكاردى»، أبناء مقاطعات الشـمال الاخرى لعالم الموسيقى كان قد بلغ أقصـاه عنـدما ظهر جيل « جومبير على مسـرح التاريخ الموسيقى • استوطن الموسـيقيون الفلمنك الكثير من المـدن الهامة باوربا ، وسـاعد تنظيم المعرفة ، وتفوقها مع مهارة الصنعة عند هواة الموسيقى فى البلدان الأخـرى على احداث تغييرات عميقة فى مصير الفن الموسـيقى برمته ، ورحبت كل من فلورنسـا وفنيسـيا وروما وكونسـتانس وفيينا وميونخ وبراج ومدريد وباريس ولنـدن بالقادمين وقابلتهم بالاعجاب والحسـد ، وان كانت كل هذه المـدن لم تماثل عروس الادرياتيك (فنيسـيا) فى ترحابهـا ، ونشـاط الممارسـة الموسـيقية على أرضها •

عاشت جمهورية فنيسـا فى كبريائها ، بعاصمتها المتألقة المنيعة التحصين ضـد أى غزو بمنـأى عن شـدة الصـراع الحـزبى الـذى سـاد باقى ايطاليا • فى حالات عقد محالفات ، كانت توقـع عادة لغـايات عابرة وبثمن باهظ • وبلغت فى القرن الخامس عشر المدينة ـ الدولة ـ التى كانت جمهورية بالاسم ولكنها فى الحقيقة أوليجاركية راسخة ـ قمة نجاحها فى تجارة العـالم اعتمادا على أسـطول مؤلف من مئتى عابرات المحيط وبحرية حربية • غير ان قوة فنيسيا البحرية قد تعرضت للوهن بعد أن توغل الاتراك • وجاء القرن السادس عشر ، وتسببت المنازعات مع فرنسـا والامبراطور شـارل الخامس (شارلكان) فى فقد جزء هام من الممتلكات التى كانت تحت امرتها •

تلاقى الشـرق والغرب فى فينسـيا ، وأنشـأ حضـارة رائعة وموضع اعجاب لابعد حد ، وان كان من العسير علينا كشف اغوارها ، لتفرد تاريخ المدينة • فثمة اختلاف بين من قاموا بانشائها وبين باقى الايطاليين • فهـم ينتمون الى جنس آخر له فلسفته وعالمه • فبينما استغرق فلاسفة توسـكانيا فى خلق دولة مثالية ـ وانغمرا فى أفكار ومشـروعات عجـزوا عن تحقيقها ـ كان لأهل البندقية دولة منظمة على أفضـل وجـه عنوا عناية فائقـة بالنهوض باعبائها ، ونظروا الى وجودها كمسألة مسـلم بها ، وهذا هو سـر ما شعروا به من سـلام داخلى وسـعادة شخصية ، وسـر التألق والجمال والبريق الذى اتسم به فنهم •وسـاعد تعرفهم الى الشـرق على اضـافة مسحة غريبة الى هذا البريق • ولكنهم لنفس السبب لم يخبروا الكفاح لبلوغ اسمى قيم فى حياة الفكر ، كما حدث فى حالة اخوانهم التوسكانيين • فبينما اهدت توسكانيا للبشـرية أعمالا فنية خالدة ، لم تتصف فنيسيا بجدية كافية تسمح لها ببلوغ

هـذا السـمو ، فاكتفت بأن يسعد العالم بوجـودها • وقبـل أن تتنحى عن امبراطوريتها توافر للمدينة العتيقة قدر كاف من السؤدد ساعدها على خلق امبراطورية ثانية فى عالم الفن • فقام بلليني وجورجوني وتسيانو وفيرونيزى وتنتوريتو باستحداث ألوان متألقة ، كما انطلق فيلليرت ودى رورى وفيشتينو ومونتفردى وألفوا موسـيقى مماثلة فى وفرة الوانهـا ، قبـل أن تهبط هذه الامبراطورية الثانية الى الحضيض ، وتتحول هذه المدينة المذهبة الى خمارة اوربا: مدينة للامراء والمغامرين والعاهرات الذين يحيون هناك فى كرنفال دائم•

كانت كنيسة سان مارك « القديس مرقص » ــ مصلى الدوجات ــ مركزا للحياة السياسية والدينية لفنيسـيا ، وفيها أيضا تجمع النشـاط الموسيقى • كان أسـاقفة اكليروس سـان مـارك مسـئولين مسـئولية مباشـرة أمـام « الدوج » ، لا أمام السـلطات الكنسية •وحتى رؤسـاء الكورس وعـازفى الارغن كانوا مرتبطين بالتقدم الحضارى والسياسى لفينيسـيا • وعلى الرغم من ان العديد من عازفى الارغن فى كنيسـة سـان مارك قد عرفوا حتى عهد بعيد يرجع الى القرن الرابع عشـر ، الا ان أقدم من ذكر فى أرشـيفها من رؤساء الكورس هو « بيترودى فوسيس » الذى عين سـنة ١٤٩١ ، واستمر فى الخدمة حتى ١٥٢٦ • ويعتقد معظم المؤرخين ان هذا الموسيقى فلمنكى ، واسمه الاصـلى Des Fossés أو فان ديرجراخت • وبرز التأثير الفلمنكى فى عهد دى فوسيس ، ولكن أمره قـد ازداد وضـوحا بعد وصـول ادريان فيلليرت (ولد بين ١٤٨٠ و ١٤٩٠ ومات سـنة ١٥٦٢) وعـين فيلليرت فى منصب رئيس للكورس فى كنيسة سـان مارك ، وتتلمذ على جان موتون (وربما جوسـكان نفسـه) ، وأمضى باقى حياته بين الفينيسيين • واعتمادا على ما أحدثه من تأثير عـارم على تلاميذه ، يمـكن مقارنته بتأثيـر اوكجيم وحده ــ وان كان قد عاد بأثار ابعد ــ انشـأ ما يدعى بالمدرسـة الفنيسية التى ازدهرت زهاء القرن والنصف ، وخلقت لغـة موسيقى الآلات البحته وقوالبها ، ونقلت صنعة التأليف البوليفونى الى القرن السـابع عشـر • وأبرز انجـاز للمدرسـة المباشـرة لفيلليرت هو المادريجال : النوع الموسيقى الذى تميزت به « النهضة » فى أواخر عهدها ، ويستحيل القطع بمن استحدث أول مادريجال، هل هو فيلليرت ذاته أم معاصراه اركاديلت وفيرديلوت أم الايطالى كوستانزو فيسـتا ، وعلى كل لقد بدأ بهذه المادريجالات الاولى التى ظهرت فى أوائل الثلاثينات فيض حق من هذه المؤلفات • بطبيعة الحال ، لم يكن المادريجال من اختراع شخص بمفرده ، وان كنا مع شىء من المبالغة نستطيع القول بأن أقدام أول موسيقى من الشـمال على تلحين قصيدة ليريكية ايطالية قـد عنى اتخاذ الخطوة الاسـاسية نحـو خلق المادريجال • وهكذا ظهر المادريجال فى

مدن ايطـــالية مختلفة فى نفس الوقت تقـــريبا وتوافق ظهوره مع ذروة نزوح الموسيقيين الفلمنكيين الى ايطاليا ٠

اعتمادا على دقة التحليل ، يتبين ان المادريجال ـ من الناحية الموسيقية فى أقل تقدير ـ بمثابة شـكل أسمى من مؤلفات الفروتولا والفيلانيلا المزدهرة فى نهاية القرن ٠ وهـذا سبب من أسـباب بروز المادريجاليين الفينسيين ٠ فالظاهر ان فينسيا كانت من أهم مواطن « الفروتولا » ٠ ونشـر بتروتشى ما بين سنة ١٥٠٤ وسنة ١٥١٤ أحد عشـر كتابا احتوت على ما ينوف على الســتمائة مقطوعة ٠ والفروتولا الاصلية أغانى قصيرة أشـبه بالفراشات ٠ فهى مفعمة بالحيوية والرشاقة والجاذبية ، ولكنهـا لا تعيش أكثر من أمـد قصير ٠ وبهر هذا الفن الحر المتحرر من القيود أبناء البلدان الواطئة الذين اعتادوا على استعمال اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » ، ومهارة الجمع بين ســطور كونترابنطية عديدة ٠ كانت مقطوعات الفروتولا الاولى مؤلفـــات هومفونية بسيطة رائعة ، وان كنا نستطيع أن نلمح تأثير الشمال فى المجلدات الأخيرة لبتروتشى ٠ وتكشف هذه الفروتولا الأخـــيرة عن نزوع الى زيادة التحرر فى كتابة السطور العليا ٠ ويرجع فضل ظهور المادريجال الى المؤلفات السامية « لميشيل بيزنتى » (وهو مؤلف موسيقى من فيرونا عمل حـوالى سنة ١٥٠٠) ، وأعمال جوسـكان وبعض أوائل الزوار الفلمنك ٠ وتم امتزاج النظرتين الموسيقيتين ـ ولابد أن نضيف اليهما تأثيرا الشانسون الفرنســـية ـ فى وقت قصير يسترعى الانتباه ٠ والمادريجال من أجمل تعابير « الهيومانية » ٠ وانعكست كلماته المنتقاه بعناية وأمانة فى الموسيقى المصاحبة ٠ وبلغت هذه الموسيقى ـ بغير اعتماد على الكثير من سطحية التصـوير النغمى الواقعى اكتمالا مذهـلا فى تفســير النص ٠ ففيها ظـلال دقيقـة ترجمت ارق ظـــلال المشاعر ، وأسفر ذلك عن استحداث مؤثرات موسيقية جـديدة كلية ٠ كان الموســـيقيون يباينـــون بين الســـطور الهومفونية والبولفونية ، ويجمعون بينهما ، ويخففون القافية ، فيزيدون من رقتها الى درجة بالغة ، اعتمادا على براعة استخدام « الكروما » (الدوبلكروش) ، ومن هنا جاء اسم « المادريجال الكروماتى » ٠ مع الاستفادة بامكانات اللحن الدياتونى وهارمونيته الى أقصى حد ، وأســفر ذلك فى منتصف القـــرن عن اعادة توجيه كامل لاســتخدام الالحان والهارمونيات الكرومتية ، ومحـــاولات جـــرئية فى التجـــريب فيها (وأصبحت تعنى بعد ذلك تتابع انصاف النغمات) ٠

لم تعرف الطبيعة الحقة للمادريجال تعريفا محددا على الاطلاق ، غـير ان هناك شيئا واحدا محققا ، وهو ضآلة الخصائص المشتركة بين مادريجال

عصـــر النهضـــة ومادريجال فلورنســـا • فلقد لجأ المادريجال الجديد الى نصوص مأخوذة من كل حدب وصوب فى الشعر الغنائى • ولا تمثل القصـائد المسماة « بالمادريجال » اكثر من جزء صـــغير جدا من هــذا النتاج • وتكشف مادريجالات منتصف القرن السادس عشـــر عن تركيب شـــعرى متحرر الى أبعــد حد • فهى مؤلفة فى الواقع من أشــــعار غنائية قصـــــيرة غير منتظمة لا تخضـــع للالتزام ، لا فى غزلياتهـــا ، ولا فى نغماتهـــا المكملة • على أن أغلب التعاريف قد وصــفت المادريجـــال بأنه « قصــيدة ليريكية قصـــيرة ذات طابع غـــزلى » • ويختلف عدد الابيات من ســتة الى ستين ، يحتــوى كل بيت من سبعة مقاطع الى أحد عشـــرا مقطعا • ويعد جـــان جورجوتريسنو (١٤٨٧ — ١٥٥٠) مؤلف أول دراما شعرية ايطالية تتبع القواعد الكلاسيكية ، وتضمنت درامته « سوفونيسيا » شعرا غير مقفى (١٥١٥) blanc verse ، وانتقل الى اتباعه النوع الجديد من الشـــــعر الحر ، الذى صادف تعابيرا خصيبة فى نصوص المادريجال ، وبذلك تزودت الطبيعة الموسيقية النزوائية للمادريجال بشـــكل شـــعرى مطابق • أصبحت القافيـــة الآن خاضـــعة لمزاج الشــــاعر والموسيقى • فقد تلتزم بعض آيات من منتصف القصيدة بالقافية ، بينما تتحرر منها ابيات أخرى • وجرت العادة على تحرر البيت الاول من الايقاع • ولاقت أوائل المادريجالات أشـــد ترحيب ، ولم يمض وقت طويل حتى انتج رهط من الموسيقيين مئات مجلدات المادريجال ، ولم ينج من تأثير شعبيتها حتى أكبـــر موسيقيى الكنيسة جدية وصرامة ، ومن بينهم بالسنترينا •

والى جانب المادريجال بتعدد ألوانه ، لم يكتف الفنيسيون بتأليف موتيتات شـــــامخة لكورســـــات انتيفونية كشفت عن افاق جـــديدة فى رنين النغم ، ورخامته ، بل قاموا بتأليف مقطوعات مستقلة لموسيقى الآلات • ويقال ان « فيلليرت » هو صاحب فكرة وضع الكورســــــات فى مقابل بعضها البعض فى الصف الخلفى للكنيسة ، بعد ان شـــــاهد ارغن كنيســـة ســـان مارك • وحتى اذا سلمنا بتوفيق استعمال فيلليرت وتلاميذه لهذه الكورسات الانتيفونية بمهارة وتأثير فانها لم تكن مجهولة بأى حال فى العصـــور الاقدم • وبالمثل لايمكننا نسبة اختراع المقطوعات المستقلة لموسيقى الآلات للاعلام الفنيسيين رغم انهم كانوا أعظم ممثلين لمؤلفاتها السريعة الازدهار وبعد أن اقتدوا بأســـــلوب « الشانسون » الفرنسية فى حيويته ورشـــاقته ، وبالاعدادات الفرنسية الباكرة للآلات التى نشرها « اتينان » لاول مرة ســـنة ١٥٣٠ ، ارتقـــوا « بالكانزونة » التى أصبحت فيما بعد مقطوعة للآلات واضــــطلع باعباء هذه المســـتحدثات والمبتـــكرات جمـــاعة من الموســـيقيين المنتمين الى دول مختلفة من فلمنكيين وفرنسيين وايطاليين ، ولكنهم جميعا قد انحدروا من فيلليرت الذى تكشف

أعماله عن ولع بالتلوين وأحساس عجيب بالرخامة والتحويل النغمى واكتمال فى طواعية الصنعة عند التعبير عن اللحن الموسيقى ·

أتباع فيلليرت عديدون ، نصادف بينهم الكثير من الايطاليين ، وان وجب البدء بذكر ابناء البلدان الواطئة العديدين· فهناك ياشيت بوس Jachet Bous (مات ١٥٦٥) عازف الارغن الثانى فى كنيسة سان مارك ، ومن أهم ملحنى الريشيركارى · وهى المقابل الآلى للموتيت « ويجرى البحث فى موسيقاها عن اللحن ثم يعاد البحث عنه (شرحا لكلمة ريشيركارى) وساعدت محاولاتها لاكتشاف الامكانات البوليفونية للحن على ظهور بناء الفوجة · ثم ياشيت فان بيرشم عازف ارغن مغمور نوعا فى فيرارا · وتنتمى مادريجالاته الجديدة الى أفضل ما ظهر فى باكورة العهد · وأهمهم جميعا « شيبريانودى روريه » Cipiriano de Rore (١٥١٦ ـ ١٥٦٥) من أرق موسيقيى العصر وارهفهم شعورا ، وزعيم ملهم للمادريجاليين ، توجت اعماله جهود اوائل ملحنى المادريجال ، وكانت نموذجا لمبدعات المادريجال الايطالى ـ الفلمنكى · لاقى « روريه » الكثير من الاعجاب ـ بل ونشرت مادريجالاته فى وقت باكر يرجع الى ١٥٧٧ فى صورة مدونات للدراسات ، Study scores ولم يسبق لهذه الطريقة الدراسية مثيل ثم انتهى أبناء البلدان الواطئة فى ايطاليا · وكان « دى روريه » خاتم اساطين الشمال فى بلدان الجنوب وبذلك فتح الطريق امام عبقرية ايطاليا الصاعدة الفياضة بالحياة ·

الأسلوب الايطالى ـ الفلمنكى

استمرت اساليب صنعة التاليف الفرنسية ـ الفلمنكية سائدة ، ولكن روح الموسيقى قد بدأت تتطبع بالروح الايطالية ، وغدا من المتعذر فصل المرحلة الاخيرة من تاريخ موسيقى البلاد الواطئة عن تاريخ موسيقى ايطاليا · وتقدم التيارات المتعارضة فى نهضة الموسيقى صورة معقدة الى حد بعيد · فلقد ظلت الافكار ذات الاصل الفلمنكى سائدة ، وان كان قد تعذر اتباعها فى الشمال ، فالظاهر انها كانت بحاجة الى دفء شمس ايطاليا ، بعد ان اختلط حابل القديم بنابل الجديد · وبالرغم من تقيد الموسيقيين بالتقاليد القديمة الا انهم عادوا الى الاحساس باهمية النص ، واظهروا استعدادا للتضحية ببعض نفائس السطور اللحنية البوليفونية فى سبيل تلحين الكلمات على الوجه الصحيح ، وفقدت « المحاكاه (أى الكانون) والكنترابنط جانبا من قيمتها وتاثيرهما ، أما الكلمات فارتفعت الى الصدارة · هذا هو عهد فن « الاكابيللا » · وقد اتجهت غاية « الهيومانية » الى وضع حد لعنصر الغناء من أجل افساح

المجال أمام تعبير الكلمات والمعانى عن نفســها بأكبر قدر حتى يحدث تاثير حيوى مباشر ٠

وبذلك واجهت الفنان الموسيقى مهام مختلفة ٠ فيما مضى ، كان هــذا الفنان يعتمد على المهارة الكونترابنطية المتوافرة له ، ثم يقوم بانشــاء سطوره اللحنية بتنميتها فوق اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » المناسب ، الذى ييســر له بالاشتراك مع سطوره الكونترابنطية الحصــول على الشــكل والدعامة التى ترتكن اليها الكلمات ٠ وكان هذا الشــكل لا يتغير حتى اذا تغيرت الكلمات المصاحبة ٠ أما الان فقد اتجه الموسيقيون الى الاصرار على القول بأن دور الموسيقى هو الافصــاح عن الافكار والمشاعر والمؤثرات الكامنة فى الكلمات ، ثم الاعتماد على الموسيقى فى عرضها ٠ ومنذ ذلك الحين ، افترض حصــول الموسيقى الغنائية على قواعد بنائها من الكلمات أكثر من استمدادها من صنعة « الكانتوس فيرموس » ٠ وجاء أيضــا من الشمال هذا الاتجــاه الجديد بروحه الاصدق تمثيلا لعصــر النهضة ، وباســلوبه التعبيرى المتوازن ، والمختلف عن المهارة التقنية الباكرة للفلمنكية ٠ وتغير الانفعــال الذى ظهر عند أمثــال اوبرخت ـ ولكن بعد حرص على الاتباع الدقيق لقواعد الشــعر والموسيقى الابدية ٠ وبدأ ذلك بجوســكان ومدرســته ، وانتقل عن طــريق جومبير الى أســبانيا ، ثم وصــل الى ايطاليا بفضــل الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين والاســبان ٠ وكان « ادريان بيتى كوكليكوس » (١٥٠٠ ـ ١٥٦٣) تلميذ جوســكان هو أول من أخرج مؤلفات فى الاســلوب الجديد فى عمــل ســماه « الرزرفاتا الموســيقية » Musica Reservata (١٥٥٢) ونســبه صراحة لاستاذه ٠

لم يترك لنا جوسكان أى كتابات عن الموسيقى ٠ وذكر كوكليكوس : « ان الفنان الكبير لم يكن يعتمد على الكنيسة فى دروسه » ، بيد أن جميع أصحاب الحوليات قد نســبوا اختراع « الرزرفاتا الموســيقية » الى الفلمنكى الكبير ، ووصفوه « بمصــور » الموسيقى وهكذا لاحظ مصــور نورمبرج يوهانس أوتو فى مقدمةالجزء الثانى من كتاب «المنجزات الموسيقية Novi Operis Musici (١٥٣٨) عنــد حديثه عن موتيت Huc Me Sidero أنه لا وجود لرســام قادر على التعبير بريشته والوانه عن علامات المعاناة فى وجه المسيح المصلوب فى صورة مقنعة تفوق الصــورة الموسيقية التى رسمها جوسكان بموسيقاه ، الا ان المؤلف الموسيقى لن يستطيع بمفرده ابراز خصــائص « الرزرفاتا » ٠ ومن ثم لم تكن « الرزرفاتا الموسيقية » مجرد أســلوب فى التأليف الموسيقى فحسب ، ولكنها كانت أيضــا أســلوبا جديدا فى الاداء ، ولا انفصــال بين الجانبين ، لقد وهب كل عظماء الموسيقيين ابتداء من جوسكان الى الجابريليين

(اندريا وجوفانى) ومونتفردى بالقدرة على النهوض بهذه المهمة المزدوجة التى نمت حتى سادت كل دقائق موسيقاهم ، ثم انتقلت فى النهاية من جو « الرنيسانس » وهدوئه الى عالم الباروك ، وجموحه ٠

« الرزرفاتا » من ابداع عصر النهضة ، ونتيجة لحوافز « هيومانية » كان أول من بدأها أحد الفلمنكيين ، كما مارسها لاول مرة موسيقيون فرنسيون فلمنكيون ، ولكنها اتخذت شكلها النهائى فى ايطاليا ، واكتمل اعدادها ٠ ففيها تحول التقدم المنطقى « لمحاكاة » السطور اللحنية على أوجه مختلفة ، الذى كان فى البداية مجرد عنصر حرفى ، الى مراعاة دقيقة لخصائص النص ٠ وسرعان ما ذهب الى ما هو أبعد من مراعاة الترابط المنطقى والموسيقى ، واتجه الى تفسير الافكار المعبر عنها فى الكلمات ، وترتب على فقرات المحاكاة الشبيهة بالفوجة والمباراة بين السطور اللحنية التى اتخذت شكل السؤال والجواب زيادة توثيق الصلة بالكلمات ٠ وأدى هذا عند اتباع جوسكان الى ظهور فن خالص للاكابيلا ٠ وهناك كما لاحظنا ، أهمية مماثلة للخاصة الاخرى « للرزرفاتا » : التركيز على التفسير والتعبير والافصاح عن « المدلول الانفعالى » affects ٠ وفى الواقع أن ما تميز به المغنون الفلمنكيون ، وساعد على بلوغ شعبيتهم القمة فى منتصف القرن ، انما يرجع الى قدرتهم الفذة على الاداء بطريقة « الرزرفاتا » ٠ ولاشك أن فهم هذه المرحلة الفنية فى تاريخ الموسيقى ـ الذى يتطلب الاحاطة باسلوب « الرزرفاتا » باعتباره مفتاحا ـ بحاجة الى قدر كبير من البحث والايضاح ٠

لسنا حتى متيقنين من معنى مصطلح « الرزرفاتا الموسيقية » musica reservata ، ويبدو ان له معنى مزدوجا ٠ اولا ـ « الحرص » reservation على عدم مسايرة أسلوب الفلمنكيين الاقدم فى مغالاته ، مع تقديره واجلاله ٠ ثانيا ـ مراعاة القواعد المقررة ٠ على انه من غير المستبعد ان يكون هذا الاسلوب الجديد قد وضع خصيصا reserved لاولئك الخبراء بالفن من القادرين على تقدير التفاصيل الدقيقة المتعددة التى لا يمكن لمحها فى المدونة ذاتها ، ولكنها تظهر نتيجة لمهارة الاداء ، ولن يدهشنا ما يقال عن الأهمية الكبرى للاداء ، اذا تذاكرنا استمرار تمتع ارتجال موسيقى الديشانت déchant الوسيطة بحيويتها فى القرن الخامس عشر ٠ ونحن نرى فيما يدعى بال cantus a ment أو cantus super librum وجود اغنية مرتجلة أو شفوية معتمدة على « لحن ثابت » Cantus firmus وتحدث عنها تنكتوريس ٠ والواقع أنه بعد نهوض مؤلفات الآلات ، وبخاصة اعدادات الارغن ، ظهرت موجة حقة من « التلوين » المعتمد على الآلات ٠ وقصد بذلك

اضافة حليات من الالحان البسيطة لموسيقى الآلات ، لا اختلاف بينها وبين الاسلوب الموسيقى المعتمد على حرية اضافة الحليات ، وهو المستمد من الآلات واستمرار توطده ، وبين الاسلوب الصاعد للاكابيللا ·

بعد ذلك وضعت « الرزرفاتا » الموسيقية نظاما محددا للجماليات الموسيقية التى تساعد على التعبير عن المدلول الانفعالى « affects أو affetti كما يقول الايطاليون · والمصطلح ليس من التعابير المألوفة فى اللغة الانجليزية الحديثة ، ولكنا لا نستطيع الاستعاضة عنه بآخر · ومن حسن الحظ أنه قد أصبح مقبولا وشائعا عند السيكلوجيين كمصطلح دال على المشاعر والانفعال والرغبة ، مع الاعتراف ضمنا بأهمية هذه العوامل فى توجيه الفكر والسلوك · ولو توخينا البساطة نستطيع القول بأن « الريزرفاتا » كانت تطالب بأن يصحب النص المرح موسيقى مرحة ، كما يصحب النص الحزين موسيقى حزينة · فلقد اكتشف هذا الأسلوب الموسيقى المعبر عن روح الرينسانس أصدق تعبير ، ان الموسيقى لغة ، تتبع كأى لغة آخرى قواعد معينة · وما يتحكم فى اجزاء الكلام فى هذه الحالة يتحكم بالمثل فى اجزاء اللحن · ويدخل ضمن اجزاء اللحن ما يدعى « بالمزركشات » و « الحليات » كجزء متكامل فى الكلام أو اللحن · ومن ثم فلم يعد دورها هو مجرد الزخرفة ، وأصبح لهذه الانثناءات والتموجات معنى عميق عند موسيقيى عصر النهضة ، غير انه من العسير أن ندركها عند الاستماع اليها أو رؤيتها كأكثر من « اويمة » · ومع هذا فعلينا ان نتذكر طبيعة فن الرينسانس ، وما فيه من حرص وولع بخلق توازن بين كل صغيرة وكبيرة · ولم يمر على هذا الأسلوب أكثر من جيل واحد حتى أصبح الجميع قادرين على ادراك معنى التحولات الكروماتية والتفجرات الدينامية للمجموعات المزدوجة كلغة موسيقية عميقة التأثير · على اننا بعد هذه الموسيقى التى ظهرت فى بضع عشرات من السنين من القرن السادس عشر قد دخلنا عالما جديدا ، بعد ان حولت هذه الموسيقى فكرة المدلول الانفعالى affects الى المعنى الدرامى · وبذلك أصبحت الاعين قادرة — أو كادت — على لمح كل اشتداد فى الانفعال مما جعل الطريق مفتوحا بلا جدال أمام الدراما الموسيقية ·

التوليفة الاخيرة للبوليفونية — الاصلاح

الكاثوليكى الدينى والحركة المناهضة للاصلاح البروتستانتى

الطريق لهذا العصر الجديد فى تاريخ الموسيقى محدد بوضوح غير عادى · فلقد مات فى العقد السادس من القرنجميع الموسيقيين المنتمين الى جيل جومبير — ومن بينهم إساتذة رواد كفيلليرت وكريكيون كلمنس واركاديت

دى رور ، وكذلك معاصروهم من الألمان والفرنسيين والأسبان كزنفل وسرميزى وجانكان وموراليس ، وكابيثون ولويس ميلان ، بعد ان شهدت هذه الحقبة بلوغ الفن الفلمنكى العالمى القمة فى عهد رولاند دى لاسوس (١٥٣٣ - ١٥٩٤) . وتحققت على يد فيليب دى مونتى (١٥٢١ - ١٦٠٣) ابن البلدان الواطئة ، وعلى يد أبناء وطنه التوليفه الاخيرة للبوليفونية ، والنصر النهائى للقرون التى شهدت امجاد الموسيقى البورغونية والفلمنكية والفرنسية الفلمنكية ، التى تستمتع بالدفء الآن فى شمس الفن الايطالى الساطعة .

ولد دى مونتى فى مالين ، أمضى بعض الوقت فى ايطاليا ، ولعله عمل بالكنيسة الملكية بلندن ، ثم عاد بعد ذلك الى نابلى وروما ، وأنهى حياته الفنية فى خدمة الهابسبورج بفيينا وبراج . وتشابه مع « بالسترينا » فى الاهتمام بمشكلة اساسية واحدة ، وعبادة مثل اعلى واحد فى الاسلوب ولكنه اختلف عنه ، باشتغاله فى التاليف فى كل من الموسيقى الدينية والدنيوية ، وسحره المادريجال ، ولا يقتصر التراث الذى مازال موجودا من مؤلفاته على الالف ومائتى مادريجال العجيبة ، فهناك أيضا حوالى ثلثمائة قداس وموتيت . ومادريجال دى مونتى ليست اقل مكانة من أفضل ما ألفه اصحاب المادريجال الايطاليون ، وان كانت تمثل نوعا من الاستقلال ، وتتفوق على المؤلفات الايطالية فى بوليفونيتها وجديتها وحبكتها . وزاد من ثراء قداساته وموتيتاته كل المحسنات التى استحدثها نقلا عن مؤلفات المادريجال ، وبراعته فى الصنعة الموسيقية فذة ، لا تضارعها صنعة كل من بالسترينا اولاسوس ، وان كان مع كل استاذيته الكونترابنطية قد نشد دائما البساطة فى اسلوبه الفنى ، وتسنى له الاهتداء الى التعبير المناسب عن كل كلمة .

زار كل من « دى مونتى » و « لاسوس » ايطاليا فى شبابهما الباكر وانبهرا بعالم الموسيقى الدنيوية الغنى بألوانه . وتعكس مؤلفاتهما الباكرة من مادريجالات وشانسونات واغانى شعبية الانطباعات العميقة التى تاثرا بها فى هذا البلد . على ان التأثير الايطالى رغم كفاية قوته التى تمثلت فى دفع لاسوس الى تحوير اسمه الى الايطاليه (Orlando di Lasso) . الا أن فنه وفن دى مونتى على السواء قد ظلا يمثلان بصورة أساسية البلاد الواطئة . وبلغ هذا العصر العظيم الذى بدأ بعد وفاة البورجونى دوفاى ، قمته عند هذين القطبين ، لا عند بالسترينا ، وتولى عبء النهوض بهذا الاسلوب الخاص بالبلاد الواطئة لفيف من الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين الذين كانوا يحيون على أرض جرمانية ، والفوا آخر جماعة من موسيقيى البلاد الواطئة ، حافظت على عراقة تقاليد فنهم . تميز كل من جاكوب دى كيرل (١٥٣١

١٥٩١) وجاكوب رينا (١٤٥٠ ـ ١٤٩٠) وجان دى كليف (١٥٢٩ ـ ١٥٥٩) وفرانسوا سال (الذى عمل فى الثلث الاخير من القرن) بالقدرة والبراعة وتكشف أعمالهم الوفيرة عن كل فضائل المدرسة البوليفونية العظيمة • على ان الزعامة قد انتقلت الآن ، بصورة قاطعة ، الى موسيقى الكنيسة ، والى روما • واجتذب المقر البابوى عظماء الفنانين الخلاقين من كل انحاء أوروبا ، وجمعت بينهم روح حركة الاصلاح الكاثوليكى • فعلينا أن ندرك اولا عند التحدث عن حياة هؤلاء الاعلام وأعمالهم ـ وبخاصة لاسوس وقرينه الايطالى بالسترينا ـ أنهم عاشوا وابدعوا أعمالهم تحت التاثير القوى للحركة المناهضة للاصلاح ، وتحت وطأة الهزة الروحانية التى أوقعت البلاد الواطئة وفرنسا فى حرب أهلية دينية ، وأدت الى عقد المجمع الاكليروسى بترنتينو • وانعكس هذا التأثير بأمانة فى فنهم ، مثلما انعكس فى كل فنون النصف الثانى من القرن ، وأدبه ، واحدث تاثيرا عالميا حقا ، وبخاصة على موسيقى الكنيسة ، وشارك الفرنسيون وابناء البلاد الواطئة والايطاليون وكذلك الاسبان والبولنديون فى هذه الحضارة الموسيقية الاوربية الشاملة التى لم تعترف فى الواقع بالحدود الجغرافية •

اختلف الاصلاح الكاثوليكى عن الحركة البروتستانتية فى طابعها ، وتشابها فقط فى مهاجمتهما للفساد السائد بين رجال الدين ، ورغبتهما فى التزام المسيحيين للورع والتحلى برجاحة العقل • بعد ١٥٢١ ، استحال الوصول الى حل وسط بين انصار لوتر والكنيسة الكاثوليكية رغم استمرار المحاولة والرغبة فى تحقيقها • ومنذ ذلك الحين ، جابهت كل من العقيدتين الاخرى ، وتلاحما بالحديد والنار حتى نهاية حرب الثلاثين عاما • ومن المزاعم الشائعة ، القول بان الاصلاح الكاثوليكى كان ردا على الوثبة الاخلاقية الكبرى التى جاءت بالبروتستانتية ، التى نسبت لنفسها احيانا اصلاحات الكنيسة الكاثوليكية التى استطاعت فى نهاية القرن السادس عشر الخلاص من الكثير من المساوىء التى طالما احتجت عليها المجامع ومجالس الدييت diets • وفى الواقع ان الحركة بدأت قبل ثورة لوتر بعهد بعيد • فطوال القرن الخامس عشر ، وقبل ذلك ، نادى عدد متزايد من الناس بالرجوع الى العهد الاول للمسيحية ، وتمخضت الحركة التى كان لها جملة وجوه عن احياء التصوف والزهد ، ولكنها لم تترك أكثر من اثر واه على الدنيويين من الكهنة وحاشية البابا • واستمر نهوض حزب الاصلاح بالكنيسة ، وقام بعمله فى هدوء اونما بطريقة بعيدة الأثر ، فأنشأ جمعيات دينية جديدة لنشر الحياة الانجيلية بين الشعب ، وهكذا كان دافع الاصلاح موجودا ، عندما اشعلت البروتستانتية نارا جديدة ، ونادت بالكفاح والنضال •

فى ١٥٣٤ ، دخل الاصلاح الكاثوليكى مرحلة جديدة فى تقدمه بعد أن تقلد بولس الثالث منصب البابوية ، وقدم اجناتيوس لويولا وستة من رفاقه انذارهم • يقال احيانا ان اليسوعيين قد نشأوا فى الاصل لمحاربة الاصلاح الدينى ، ولكن هذا الزعمخاطىء • فلا علاقة بين الحادثين • ويرجع هذا الرأى الى انتصار المصلحين فى رئاسة الكنيسة والحركة الصوفية الجديدة التى بدأت فى القرن الخامس عشر • وفى سنة ١٥٤٥ ، وبعد تمهلات طويلة عقد البابا الثالث مجمع « ترنتينو » لصياغة نتائج الاصلاح الكاثوليكى فى صورة قوانين ، وانتقلت قرارات مجمع ترنتينو الذى استمر بين ١٥٤٥ و ١٥٦٣ ـ وانقطع العمل فيه جملة مرات ـ الى كل الجماعات الدينية فى العالم الكاثوليكى المترامى الاطراف ، وحققت نتائج ملموسة كتوحيد قانون الكنيسة وشعائر العبادة ، واعادة التنظيم الكامل للحكومة البابوية وجميع الهيئات الدينية ، وخضوع رجال الدين لنظام دقيق ، وبث روح من المحبة والتواضع بينهم كالتى كانوا يتحلون بها فى القرون الاولى من المسيحية ، وعادت للظهور فى العهد اللاحق لمجمع ترنتينو • أصبح الآن اليسوعيون خير أعوان للبابوية فى نشر التعليم وغرس الولاء للبابوية • وعلى نهاية القرن ، استطاعوا بالاشتراك مع البعثات التبشيرية الاخرى تحقيق ما عجز السلاح عن تحقيقه • فقد اعادوا الى حظيرة الايمان الكاثوليكى الحكومات المترددة فى النسا وبولاندة وهنجاريا والبلاد الواطئة الجنوبية ، واجزاء من المانيا وبوهيميا ، ان هذا هو السبب الاصلى لمعاداة العالم البروتستانتى لهم •

وسرعان ما اهتدى الاصلاح الكاثوليكى الى روح معبرة عنه فى الفن والادب • ففى الادب ، نصادف بين أول أمثلة لعودة الفكر الكنسى : « أورشليم تحررت » للشاعر توركواتو تاسو (١٥٤٤ ـ ١٥٩٥) ويذكرنا موضوعها بروح الفن الوسيط وبعض ملامح رجعية فى السياق • دار حول الحرب الصليبية الاولى ، أما الموسيقى الوثيقة الارتباط بطقوس الكنيسة ، فقد انعكست فيها بطبيعة الحال الروح الجديدة انعكاسا قويا • وعندما أمر البابا بيوس الرابع باستئناف جلسات مجمع ترنتينو ، تركز الموضوع فى الاصل على بحث المسائل التى تمس الطقوس والموسيقى • ووجهت شكايات خطيرة ضد موسيقى الكنيسة • واشترك الهيومانيون ورجال الكنيسة فى الشكوى من اهمال النص ، ورداءة نطق الكلمات وابتعاد مظهر المغنين عن اللياقة ، ووجود روح دنيوية فى الموسيقى ، وغلبة الآلات فى الطقوس • واحتدمت المناقشة عندما طالب بعض الانصار المتحمسين للاصلاح الكاثوليكى بالاستبعاد النهائى للموسيقى البوليفونية ، بينما تحمس البعض الآخر فى الدفاع عن الفن العظيم الذى يرجع صرحه الى قرون من الحضارة الموسيقية •

ويشـــوب القرار الذى أتخذ فى الجلسة الثانية والعشـرين فى ١٧ سبتمبر سنة ١٥٦٢ شيء من الغموض · فهو لا يحتوى على القرارات الحاسـمة التى نسبتها الاجيال اللاحقـة له · ان كل ما فعـله هو التوصـية بتجنب أى شيء لايتوافق مع وقار الطقوس ، وحركة الاحياء الرومانتكية فى القرن التاسع عشر هى المسئولة عن ترويج الحكاية التى مازالت مقبولة على نطاق واسـع والقائلة بأن بالسترينا هو صاحب فضـل تحرير الموسيقى الكنسـية لقيامه بنـاء على طلب الكاردينال بوروميو الذى عهد اليه بالاشتراك مع سبعة كرادلة آخـرين بالاشـــراف على مقررات مجمـع ترنتينو ولمـــا ألف قداســا أهداه للبابا مارسـيلوس ، أثبت بذلك بكل براعة وجـلاء فضـائل الموسـيقى الكنسـية الخالصة ، وبذلك اتخذ القرار لصالح الموسيقى البوليفونية فى الكنيسة وعلى ضوء الابحاث الحديثة ، لا تزيد هذه القصـة عن خـرافة · واذا كان العثور على « منقذ لموسيقى الكنيسـة » أمرا لا مندوحة عنه ، فلعل الاولى بهذا هو الموسيقى الفلمنكى جاكوب دى كيرل (١٥٣١ ـ ١٥٩١) ·

وكما حدث فى حالة الاصلاح الكاثوليكى الذى سبق الحركة المناهضـة للاصـلاح البروتستانتى ، والتى جاءت كرد فعل للانتفاضة البروتستانتية بدأت أيضـا حركة اصـلاح الموسيقى الكنسية قبل ظهـور قرارات ترنتينو · والمحرك الدافع للجنة الكرادلة هو اسقف أوجسبورج كاردينال أوتو تروشيس الذى أقام فى روما ردحا من الـزمن · فلقد بادر ، وكلف جـاكوب دى كيـرل رئيس الكورس عند الكاردينال بتاليف جملة مؤلفات للمجمع ، كتبت فى أسلوب رزين واضح ، يجمع بين الهومفونية والبوليفونية ، وعرضت مرارا خلال طقوس المجمع ، واستحقت ثناء المجتمعين من رجال الكنيسة ، وتقريظهم · تبين أعمال الكاردينال تروشيس التى تم تنفيذها بعد موافقة البابا (وكشفت رســائله عن قيامه بمحاولات أخرى لاعادة احياء موسيقى الكنيسة) بالاضـافة الى اجماع التقدير الذى لاقته Prece Speciales أعمال كيرل من المجمع ، كيف تم حل مشـكلات موسيقى الكنيسـة ، وحسمها بالفعل قبل ظهـور القرارات النهائية · ان هذا يعلل أيضـا اغفال التفاصيل والنغمة التحذيرية التى ظهرت فى قرارات الجلسة الثانية والعشـرين · واتجهت الجلسة الرابعة والعشرون التى عقـدت فى ١١ نوفمبر الى التركيز على القيمـة الايجـابية للموسـيقى الدينية ، مع ترك المسائل التنظيمية الخاصة للسلطات المحلية · ولم تتضمن القرارات حتى ذكر المسـألة التى كثيرا ما احتدم حولها النقاش عن استخدام نغمـات الشـانسـون فى اللحـن الثابت (كانتوس فيـرموس) ، واســتمر

استخدامها ، وان كان بالسترينا وبعض اقرانه قد احجموا فيما بعد عن ذكر اللحن الاصلى للكانتوس ، ووصفوا قداساتهم بأنها بلا اسم sine nomine

لو اتبعت اصلاحات ترنتينو التفسيرات القديمة لما كان من المستبعد اساءتها الى موسيقى الكنيسة التى لا تعد تراثا عبقريا للفن الدينى فحسب ، ولكنها كانت أيضا فنا مشبعا بالروح « الهيومانية » التى تميزت بها الاصلاحات الطقوسية : فلقد مثلت فى سهولة ويسر البوليفونية بتحررها وتدفقها فى التعبير وتجاوبها مع أدق التغيرات الايقاعية ، - بدرجة عجزت مدوناتنا الحديثة عن ابرازها - المثل الاعلى لموسيقى كنيسة ٠ وبلغت البوليفونية الغنائية فى أعمال « دى مونتى » و « لاسوس » و « بالسترينا » أعلى قمة لها وتحقق لها توازنا كاملا بين الكونترابنط والهارمونية فى أسلوب انطلقت فيه مختلف السطور بكامل حريتها مع شدة الحرص على مراعاة متطلبات الهارمونية ٠

سبق ان تحدثنا عن فضائل « فيليب دى مونتى » أول الفرسان الثلاثة المبجلين ، ومع هذا فيحتاج الاثنان الباقيان ربما الى أنتباه أكبر٠ اذ كان لاسوس اكثر مؤلفى القرن السادس عشر عالمية وتعددا فى الجوانب أما بالسترينا فينظر الى اسمه وحده كرمز للموسيقى الكاثوليكية « القديمة » بعامة ٠

ولد لاسوس سنة ١٥٣٢ (١٥٣٠ ؟) فى مونز ، البقعة التى زودت الموسيقى بحشد من عظماء الموسيقيين ، بينهم دوفاى وجوسكان ٠ بدأ حياته الفنية على النحو المعهود ، فعمل صبيا بكورس بلدته ، وصحب فى صباه الى صقلية وميلانو فرديناند جونزاجا ولى عهد صقلية وقائد جيوش البلاد الواطئة فى عهد شارل الخامس (شارلكان) ٠ وعندما فقد الفتى لاسوس صوته السوبرانو ، ترك خدمة آل جونزاجا ، وعدل وبدل أولياء نعمته مرارا ، الى ان شغل سنة ١٥٥٣ منصب رئيس الكورس فى لاتيران ٠ وشغل هذه الوظيفة حتى ديسمبر سنة ١٥٥٤ ، ثم استأنف اسفاره فى صحبة شيزارى برانكاشيو من النبلاء النابلطانيين ، فسافر الى فرنسا والبلدان الواطئة ، وربما لانجلترا واستقر فى النهاية فى أنفرس سنة ١٥٥٥ ، وما لبث ان أصبح زعيما للحياة الموسيقية فيها ٠ ولم يمر وقت طويل حتى ذاعت شهرته فى سائر البلدان ، ودعاه الدوق البرخت الخامس دوق بافاريا للحضور الى ميونخ ٠ وقبل لاسوس المنصب ، وظل فى خدمة الدوقات البافاريين حتى وفاته فى ١٤ يونيو ١٥٩٤ ٠

تشبع لاســوس بروح النهضـــة الايطالية • وخلال الثلثين الأولين من حياته ، كان تقبله للمؤثرات اللاتينية ــ وبخاصة الايطالية ــ اشــد من تاثره بأى مؤثرات أخرى • والى جانب السمات الايطالية التى نقلته من الشــعر الفنى الى حكايات العشق والكوميديا ديللارتى ، هناك التاثير الفرنسى القوى الذى بدا واضحا فى الرجل ذاته وفى فنه • ان اسـلوبه جصــيلة الجمع بين الحماس الجرمانى وعمقه واصوله الفنية ، والعالم الدنيوى فى عصر النهضة الايطالية ، أضف الى ذلك قدرا لابأس به من روح المرح « الفرنسية » • وفى شيخوخته دفعته الروح المناهضة للاصـلاح الى التخلى عن أدب الرينسانس الذى كان مولعا به ، وتحول الى الشعر الذى عبر عن مشاعر كنيسته •

حل بعد ذلك المادريجال الدينى محل الغزليات الغنائية الدنيوية ، وازداد الفكر الكنسى الجديد افصـاحا عن نفسه • وفى سنة ١٥٦٨ ، نشر جابريل نيامـا القس بلاتيران (أصـبح اســقفا لمدينـة كيوجـا فيمـا بعـد) كتابه Rime Spirituale الذى أصبحت مقدمته بمثابة دســتور : « فى لغتنا قدر لا حصر له من الشعر الذى ينحـو كله تقريبا ناحية الغزل ، وتبدو لى هذه الحقيقة غير محتملة ، ومن الاخطاء الفاحشـــة ، ولذا قمت باعادة توجيه الشعر التوســكانى نحو الفضيلة ونحو الرب بطريقة سـامية بقدر المســتطاع » • ولحن لاســوس الكثير من الـ Rime وتشبعت كل هذه التلاحين بروح خشوع عميقة وتسام على الدنيويات • فلا أثر فيها للتأنق القديم أو عطر الغزليات • انها مزامير التوبة ، فيها انكر أبن البلاد الواطئة ماضـيه ، واســتنكر خطايا الشباب والجهالة : أننا من تراب ، والمـوت آت لاريب فيــه • فمرحبا بالموت الذى سيجمعنا بالله ، وعلينا ان نتجه بخواطرنا اليه نلتمس مغفرته ورحمته •

ابتداء من سـنة ١٥٧٦ ، تخـلى لاســوس عن تلحين المادريجـــالات وبحلول سنة ١٥٨٥ ، حدث تغير كامل فى اتجاهه • اسـتمر الموسيقى المسن يؤلف أعمالا تدعى بالمادريجالات ، ولكنها كانت من النوع الروحانى • وأثناء تنقيبه هنا وهناك بحثا عن النصوص اهتدى الى ترجمات ايطالية للمزامير والى نوع ليريكى جديد يدعى «بالدموع» Lagrime ويقال ان ما الهم هذا الشعر الجديد هو احدى صور « دورر » وفيها صورت دموع العذراء بواقعية بقصيدته (دموع مريم العذراء) Le Lagrime di Maria Vergine وكان تاسو من بين أوائل من شـــاركوا فى النــوع الأدبى الجــديد • ولــكن يبــدو أن أول من ابدع شــعر « المدامع » هو « لويجى تانســيللو » (مات ١٥٦٨) وفى ١٥٨٥ ، نشرت قصيدته دموع القديس بطرس Le Lagrime di San Pietro التى لم تكتمل ، واسترعت انتباه لاسـوس • وكان آخـر مبدعاته العشـرين

فى الالحان التى وضعها على أشعار تانسيللو ، بالاضافة الى موثيث باللاتينية ٠ وأهدى هذه المؤلفات للبابا تعبيرا عن ولاء فنان عجوز ، واراد العيش فى سلامع العالم ، وشغلته مسائل الآخرة الى حد كبير ، وقبل وفاته بسنوات قليلة تبلد عقله من جراء ذلك وأمضى أواخر أيامه بلا عمل غارقا فى احزانه العميقة ٠

تضم أعمال لاسوس ، ويناهز عددها الالفين كل نوع من موسيقى عمره ٠ وكشف عن براعته كمؤلف موسيقى فى كل هذه الميادين ٠ ففى الحانه يظهر المادريجال الايطالى وما فيه من انات المحب ولوعته ، والشانسون الفرنسية بدقتها ورقتها ، والأغانى الجماعية الجرمانية بعنفوانها ، وكأن كل هذه الاشياء قد انطلقت من فؤاد احد الايطاليين أو الفرنسيين أو الالمان ٠ على ان ابن البلاد الواطئة هذا قد ارتفع فى مزاميره الى ربى سامية ، فنقل فى قداساته وغيرها من المقطوعات الطقوسية رزانة الروح الدينية ، وتكلم فى موتيتاته بصوت احد الغارقين فى الصوفية الملهمة بالتقى والورع ٠ وكشف لاسوس عن ذوق أدبى رفيع وروح مرحة ، لم يحظ بها الا قلائل ٠ وتميزت أشكال مؤلفاته بوفرة ما فيها من تنوع بحيث يتعذر القول بوجود اسلوب واحد للاسوس ٠ فلا تشابه بين أى عملين من أعماله ٠ ومع هذا فكلها تشترك فى خاصة واحدة : الاستاذية والاعجاز المتناهى فى صنعة التأليف الموسيقى ، فلا اختلاف فى المعية الصنعة التى تظهر عنده فى الفيلانيلا المبتذلة واعقد قداسات الكانتوس فيرموس ٠

لم يكن لاسوس ثوريا ، ولكنه كان على العكس مولعا بتقليد عظماء جدوده الفلمنكيين ، ميالا لاظهار براعته فى الكونترابنط ٠ عرف لاسوس كل الاتجاهات المعاصرة ، وانتفع بالاساليب والطرائق الجديدة ، ولكنه لم يتبع أى منها اتباعا كاملا ٠ اذ كان يؤثر الاتجاه المحافظ الى حد ما ٠ ومع ان مادريجالاته تعد من آيات هذا العصر ، الا انها لم تبلغ القمة التى بلغتها عند عظماء مؤلفى المادريجال الايطاليين الاخرين ، أو « دى مونتى » ٠ أما « شانسوناته » فتوجت هامة التقدم الذى احرزته « الرينسانس الفرنسية » فى هذا الميدان ٠ ولا تتساوى قداساته دائما مع قداسات بالسترينا فى ناحية السمو والرقة ، ولكنه برع فى الاحاطة بسمو لغة روما ، بحيث يتعذر على المرء التفرقة بينه وبين بالسترينا ٠ أما فى الموتيت فلا ند له على الاطلاق ، وهكذا جاءت منجزاته حصيلة نتاج الحضارة الموسيقية فى مائتى عام وجمعت بين الفحولة والاقناع والجمال وطواعية فى صورة لم يعرفها تاريخ الموسيقى بعد ذلك سوى مرة واحدة فى فن موتسارت ٠

بالســـــــترينا

اضاف جوفانى بيير لويجى الى اسمه لقب دا بالسترينا نسبة الى مسقط رأسه · ولد ١٥٢٥ (١٥٢٦ ؟) · وتعلم صنعة الموسيقى فى كورس بازليكا سانتا ماريا ماجورى بروما · ثم عاد الى بلدته الاصلية ، حيث شغل منصب رئيس الكورس وعازف الارغن زهاء سبع ســنوات · وبعد ان اختير للبابوية الكاردينال جوليوديل مونتى الملقب بأسقف بالسترينا ، تحت اسم البابا جوليوس الثالث ، عين على الفور رئيســا للكورس ومعلما للاطفال magister purerum للكابيللا جوليا « بكاتدرائية سان بيير » · واعترافا بالجميل أهدى بالسترينا الى البابا (١٥٥٤) أول طبعة من اعماله (مجــلدا من القداســات) · وعقب هذا المجلد بسنة ، أصـــــدر أول مجموعة من مادريجالاته · وعينه راعيه الوقور فى كورس مصــلى السيستينا ، ولكن زواجه عاق صــلاحيته لشــغل هذا المنصب الشبيه بالمناصب الكهنوتية · ورفض هذا التعيين البابا بولس الرابع الذى خلف جوليوس الثالث (لان مارسيلوس الثانى التالى مباشــرة لجوليوس لم يحــكم أكثر من واحد وعشرين يوما) · ورفت بالســـترينا ، هو واثنان من المغنيين المتزوجين · ومرت ســـنوات عديدة من حياته فى غمام الدســـائس والحرمان والمرض · ولمــا تهيأت الفرصة للعمل فى كنيسة ســان جان ، وشعر بما فيهـــا من عدم استقرار ، استقال وعاد لكنيسة طفولته سانتا ماريا ماجورى · وبقى فيها حتى سنة ١٥٧١ ، وانتهى به الامر الى تولى رئاســة الكابيللا جــوليا · وشغل هذا المنصب حتى وفاته · وشرع البابا ســكستوس الخامس فى تعيينه بمصلى السيستينى ، ولكن أعضاء الاكليروس استمروا فى معارضة تعيين احد المتزوجين · ومع هــذا فقد حصــل على لقب « الاســتاذ المؤلف الموســيقى » maestro compositore وهو من الالقاب الشرفية للكنيسة البابوية ، التى لم تمنح فيما بعد سوى مدة واحدة أخرى لفليس انيرو · ويعنى هذا الشـــريف الاعتراف بامتياز الناحية الطقوسية فى موسيقاه ، وحسن تجاوبها مع المثــل التى نادى بها مجمع ترنتينو · والى جانب وظيفته الرسمية ، شغل بالسترينا فى آخر حقبة من حياته عدة مناصب فى روما ، ولكنه رفض عروضــا حسنة لبعض مناصب فى فيينا ومانتوا · ودفعته وفاة زوجته (١٥٨٠) الى حالة من اليأس الشديد ، والى التفكير فى اعتزال العالم والترهب · ومع هذا فقد تغيرت الاحوال ، وعادت اليه بعد زواجه الثانى (١٥٨١) الطمأنينة نسبيا ، وكرس سنواته الاخيرة لابداع عدد كبير من الآيات الفنية · وحزنت روما كلها لوفاته سنة ١٥٩٤ · ومع أن قصة ساعاته الاخيرة ومواراته التراب كما جــاءت فى ترجمة حياته بقلم بابينى من نسيج الخيال ، الا أن الشىء المؤكد هوانه دفن باحتفاء

عظيم فى أحدى المصليات الجانبية لكنيسة القديس بطرس ، ونقش على تأبوته لقب « امير الموسيقى » •

كانت مبدعات بالسترينا كلها ، باستثناء القليل من المادريجال من الموسيقى الدينية ، وربما كانت أغلب مادريجالاته أيضا من المؤلفات الروحانية البحتة ، فلا موضع فى فنه للموسيقى الدنيوية • لقد نبتت مدرسة بالسترينا فى ظل الكنيسة ، ومثلت ازدهارا لروح دينية جديدة ، وخلقت فنا مقدسا مبنيا على المبادىء الكاثوليكية العالمية : العالمية التى تعنى استبعاد الذاتية والقومية، نهائيا عن الحياة الدنيا وربما حرمت اظهار أى علامات دالة على عرضية الزمان • عاد فى هذا الفن جوهر النظرة الوسيطة للعالم التى تتركز فى جوهرها على الاخرة لا الارض • ان ما يحركها هو نفس الروح التى حثت دانتى ــ وهو العليم تماما بكل تقلبات الوجود الدنيوى ــ على تقديم الانسان فى الجحيم والمطهر والفردوس ، لا على الارض • وفى رأى الكثير ان موسيقى الكنيسة قد انتهت ببالسترينا ، ودخلت بعده ذمة التاريخ • وبعد أقل من عشرين سنة من وفاته ، وضع بيتروشيرونى مصطلح « أسلوب بالسترينا» فى كتابه : El Melopeo y Maestro (نابلى ١٦١٣) وحوالى هذا العهد بدأت شخصيته تحاط بالاحترام والغموض ، وأصبح قديسا اسطوريا للموسيقى • وكلما قلت معرفة الناس به ازدادوا تمجيدا له • وأعيد اكتشاف اسلوبه فى القرن التاسع عشر • ثم جاء الاحياء الرومانتيكى لبالسترينا ، الذى استهل بالسيرة الكبرى التى كتبها جوزيبى بابينى (١٧٧٥ ــ ١٨٤٤) • وظهرت ١٨٢٨ • وكشفت هذه السيرة عن تعلق رومانتيكى ببطولات الماضى ولا جدال ان هذه السيرة قد احتوت على بعض طرائف عن موسيقى القرن السادس عشر ، والحياة الموسيقية فى هذا القرن ، لا نزاع فى اتصاف من جمعها بعلمه ، غير انه من المتعذر الاعتماد اعتمادا كبيرا على مادة السيرة • ففيها مسحة ملحوظة من العاطفة الرومانتكية •

وتحمس من الالمان لاحياء بالسترينا (يوستوس تيبو ــ ١٧٧٤ ــ ١٨٤٠) وهو من رجال القانون الراجحى العقل بهايد لبرج ، وكان قد اولع بفن الآكابيللا بالقرن السادس عشر التماسا للراحة من أعباء مهنته • وربط تيبو اسلوب بالسترينا بلغة الطقوس اللاتينية : اللغة التى لم تعد حية يتكلمها الناس ، كان هذا الأمر بالذات هو الذى جعلها مثيرة للاحساس بالابدية : « لا تتميز الموسيقى الروحانية الحقة بكثرة التنوع أو العاطفية لان موضوعها يتسامى على الطبيعة • فهى تستلزم مزاجا صافيا عميقا ميالا للتأمل والسكون ، وقدرة اخلاقية موثوقا بها قادرة على التحليق الى عالم علوى ومقاومة مشاعر

الارض » • وبازدياد تعمقنا فى القرن التاسع عشــــر ، يزداد يقيننا من تحــول بالسترينا الى كائن اسـطورى يعجب به الموسيقيون وعشـاق الموسـيقى ، ــ ويقدرونه ، وان اقتصر ما يعرف من أعماله عادة على قداس البابا مارشيللوس وحفنةمن الاعمال المزعومةمثل (O Bone Jesu Tenebrae Factae Suht الخ) الذى نسب بصورة قاطعة الى مارك انطونيو انجنجيرى (١٥٤٥ ــ ١٥٩٢) الثائر الجرىء صاحب المادريجالات الذى كان استاذا لمونتفردى ، وتقنعنا اية مقتطفات من كتابات الموسيقيين الذين بدوا لنا أفضل ممثلين لعصرهم لانهم هم أنفسهم قد استمعوا الى هذه الموسيقى بعد تأثرهم بالاساطير المحيطة بها •

« ان اثر الاسـتماع الى أحد مبدعات بالسترينا أشـبه بقراءة صـفحة مهيبة من صفحات بوسيوية • لن تلاحظ شيئا أثناء اسـتمرارك فى القراءة ولكنك بعد أن تفرغ من القراءة تلفى نفسك قد ارتفعت ذرى عالية ••••• العـلامة المميزة لاسـمى الاعمال فتجعلها غير قابلة للتقليد هى العجـز عن اكتشاف اية علامات مكشوفة من الحيل الدنيوية فيها أو العبث التافة » •

كتب جونو صاحب اوبرا فاوست الذائعة الصيت هذه السطور • أما الى اى حد تبدو ملاحظات جونو وهمية وغير مقنعة ، فأمر يمكن تبينه من أعماله الطقوسية الحافلة « بالعلامات المكشوفة » • وصـرح أيضـا ريشـارد فاجنر خالق الصـور الموسـيقية الحديثة للغـز « الوعاء المقدس » (الجـريل) ، بعد ان ارغى بما ناسب المقام ، وازبد ضـد اليسوعيين والاوبرا الايطالية ، بأننا عندما نستمع الى هذه الموسيقى : « نحصل على صورة متحررة من الزمان والمكان ، أشـبه بالرؤيا الروحية ، التى تثير انفعالات لايمكن الجهـر بهـا ، وتقربنا كثيرا من جوهر الدين المتحرر من كل معان دوجماطيقية خرافيــة » •

يكشف فن بالسترينا عن روح الحركة المناهضة للبروتستانتية ، فلقد سخره لخدمة تيار الكنيسة الجديدة • ومثل بالسترينا فى تعلقه بموسيقى الكنيســة وحدها اتجاها لم يعرفه عصر النهضة ، وهكذا خلق اسـلوبا كنسيا نموذجيا فكان بذلك « أول موسيقى كنسى كاثوليكى » • لم ينشـأ فنه فى الجو الذى شهد نهوض الاسلوب الكلاسيكى فى العمارة والنحت والتصوير ، كما انه لم ينبت فى تربة الهيومانية والرينسانس • وعلى العكس ، فانه يرتبط بوشـائج أوثق بالأسـلوب الجديد ويسميه مؤرخو الفن « بالأهوائية » mannerism والأسلوب الذى جاء نتيجة للروح المناهضة للاصـلاح ، لم تكن (الأهـوائية) نوعا من التلفيق الأجدب ، ولكنها بالأحرى تشبث مسـرف بروح مستحدثة من التأمل والوقار والتسامى • انها وعى جـديد أرغم ارادة « النهضة » المتفاعلة التى

تسعى لغزو العالم على التراجع للوراء • وربما جاز القول بأن عصر النهضة لم يحقق التعبير عن هذه النظرة الجديدة للعالم بنقاء مماثل للتعبير عنها فى موسيقى بالسترينا ، وان كانت الروح التصنعية لم تنته فى اعماله الى التكلف المصطنع كما حدث فى الفنون التشكيلية • ان لغة انغامه فى ورعها واثارة رقتها ووفرة الوانها تمثل روحانية « الأهوائية » • وربما دعا اتجاه بالسترينا نحو الارتفاع بالروحانية منحازا لجانب واحد ، الى اعادة نظـــرة أســـاسية لموقفه الكلاسيكى •

فن بالسترينا لا يمثل ذروة الموسيقى فى عصــر النهضة • فقد لاحظ منذ وقت بعيد يرجع الى سنة ١٨٣٤ كارل فون فينترفيلد مؤلف كتاب يعد نموزجا للعلم والبصيرة ودقة التفسير ، لم تخب أهميته رغم مرور مائة عـام ، ان أقل ما يجب القيام به هو ان يشـــاركه فى المجد منْ فنيســـيا : أندريا وابن أخيه جوفانى جابرييلى معاصرى بالسترينا ، ان لم يصح تماما القول بانهما من نظرائه • ولـم يعد خافيا الان اعتمـادا على معرفتنا الحالية بتاريخ الموسيقى كيف اسـتطاعت بوليفونية القـرنين الخامس عشر والســادس عشـــر عند البورغونيين والفلمنكيين والفرنســيين الارتفاع الى القمـة عنـد دى مونتى ولاسوس • واثبت بالسترينا ــ بغض النظر عن الزاوية التى ينظر منها اليه ــ انه لا يشغل اكثر من مكانة جانبية الى حد بعيد • فهو يمثل نهاية عصر ، وان كان لا يمثـل حتى هذه النهاية الا تمثيلا جـزئيا • ولقد سـبق ان تحدثنا عن النتائج الشاطحة التى نسبت لقداس البابا مارشيللوس لبالسترينا ، وهنـــاك اساءة فهم مماثلة تحيط بالدور الذى قام به فى اصلاح « الجراديوال » • نهض البابا جريجورى الثالث عشـر بالمهمـة الكبرى الخاصـة باصـلاح الموسـيقى الجريجوريانية ، واشترك بالسترينا مع رئيس الكورس القدير فى لاتيران : انيبالى زويلا (مات ١٥٩٢) فى مراجعة الالحان ، واضطر الى التخلى عن هذه المهمة بتأثير جملة أسباب منها الاعتراضات التى وجهتها السلطات الدينية الاسبانية ، أما المراجعة التى طبعت فى النهاية تحت عنوان : Editio Medicea ، فقد نهض بها « فليس انريو » وفرنشيسكو سوريانو • وســرعان ما احاط الاهتمام الكبير ببالسترينا الذى بدأ بعد ظهور سـيرة بابينى كل شىء بالهالة التى غمرت الفنان العظيم ، واعتبـرت طبعة المديتشى المراجعة البالســترينية الحقة للاناشـيد الجريجوريانية ، بالرغم من انها مثلت اسـاءة تصور لها ، واحتوت على الحان مبتورة ممسوخة • ولم يتم استبعاد الطبعات القديمة المعتمدة على الـ Editio Medicea الا بعد ان قدم الرهبان البنديكتيون فى دير سوليم نتائج ابحاثهم الشامخة •

لم نقصد على الاطلاق بهذه المراجعة لموقف بالسترينا الاستخفاف بفضائله أو أهميته ، فسيظل من بين أهم العبقريات التى اتحفت الفنون والادب فى كل العصور ، ولكن عند الكلام عن بالسترينا المؤلف الموسيقى ، مع تناسى لقبه « كامير للموسيقى » سيتضح مدى حاجة الحكم على دوره التاريخى الى مراجعة ، بعد ان نظر الى اسلوبه كشىء فريد ومنعزل الى ان ظهرت الابحاث الموسيقولوجية الحديثة ٠

كان بالسترينا يعرف معرفة واسعة أعمال السابقين له من الفلمنكيين ٠ واثبت فىقداس الانسان المسلح L'Homme Arme الذى ألفه بعد تحريم مجمع ترنتينو لقداسات الشانسونات – عدم وجود سر أو مشكلة مستعصاة فى الفن البوليفونى المعقد لاسلافه الروحانيين يعجز عن مجاراتها بمهارة كاملة ٠ والحانه اثيرية شفافة كالبللور رغم التعقيد الكونترابنطى ، وتعابيره طليقه خصبة ٠ وعرف بالسترينا أيضا معرفة كاملة منجزات المعسكر الاخر : أهل فنيسيا ، وفنهم البراق ، واستفاد بمستحدثاتهم ٠ ومع هذا فقد اقتصر هذ القس الموسيقى للكنيسة عند رجوعه الى كل هذه المادة المستحدثة على العناصر التىيستطاع استعمالها بلا حرج فى اسلوب كنسى دياتونى بحت ، ان قلائل للغاية من معاصريه قد استطاعوا الارتفاع بين حين وآخر الى مستوى قداساته والتى جمعت بين الشموخ والطواعية والرقة والجمال الملائكى ، أما فى عالم الموتيت ، يتحتم عليه التنازل عن تاجها للاسوس ، ومع انه لم يستطع الافلات من تأثير المستحدثات العظيمة فى عصره ، الا ان مادريجالاته قد اتبعت فى روحها اتجاها محافظا ٠ فلم تظهر هذه الحيوية والسحر اللذان عرفا عن الحان « مارينزو » وايقاعاته ، ولا العذوبة التى تفوق الوصف عند دى مونتى ٠

قبل ظهور موسيقى العصر الحديث ، بدت موسيقى بالسترينا وكأنها قد استغنت عن المشاعر الانسانية ٠ فلاحظ جونو « عدم قدرتك على لمح اية مشاعر فيها عند تتبعك لها » ٠ كما لاحت لفاجنر « متحررة من كل خواطر خرافية دوجماطيقية » على ان هذه الملاحظات قد تحدثت عن موسيقى الفنان الكنسى الاسطورى ، ولكنها لم تتحدث عن الموسيقى التى تميط اللثام عن العواطف الانسانية ، ومشاعرها ٠ ولو استمعنا الى باقة الموتيتات المأخوذة عن نشيد الانشاد ، سنستغمرنا المشاعر الفياضة التى تفيض منها ويستثيرنا قداس Assumpta Est Maria بخفاء روحانيته ٠ وكيف يشتت جموح تهاليل الموتيتيين Suge I lluminare Jerusalem و Viri Calilei ضباب الشك والضيق ٠ أما التآلفات الحزينة Peccanten Me Quotidie ففيها روح شجية تغمرنا فى بحر من الاسى العميق ٠ كلا لم يبدع ابن روما

الذى احيطت شخصيته بالاساطير موسيقى كنيسة مصابة بانيميا المشاعر فاترة ، وخالية من التعبير • ففى مبدعاته ايمان فياض بالعقيدة ، ومشاعر جياشة ، وتصوير لما سيؤول اليه الانسان فى عصر الباروك الآتى ان احدا لم يماثله فى حرارة ايمانه وهو يجهر بعبارة « أومن بكنيسة جامعة واحدة » Credo in unam Sanctum Ecclesian Catholicam

أى نعم لقد تميزت مشاعر بالسترينا بقوتها ، الى حد انتحاله اسم « جيانيتو » عند توقيعه على مادريجالاته ، لاعتقاده بتعارض تلقيبه بالكاهن الاعلى للموسيقى الدينية مع وضع اسمه على اية مقطوعات غنائية ، مهما بدا فيها من طهر ، حتى وان اعتاد ذلك أعظم موسيقيى الكنيسة تميزا – وبينهم قسس مرسمون – ممن لحنوا ونشروا الحانا غنائية غرامية •

وهكذا فحيثما دققنا وتمعنا فى هذه الموسيقى الدالة على قوة الارادة ، فاننا لن نلمح فى طريقنا وفرة من المشاعر الانسانية التى يزعم اختفاءها وحسب ، ولكننا سندرك ايضا كيف يتعذر تأليف بالسترينا أعمالا موسيقية للكنيسة دون استعانة بالمادريجال • كما يتعذر تأليف مونتى أو لاسوس لنظائر لها • ان ما عجز « جانيتو » (الاسم المستعار لبالسترينا) القليل الوعى بذاته عن تحقيقه فى مادريجالاته قد استطاع ان يؤتى ثمره عند بالسترينا مؤلف نشيد الانشاد وتؤيد أية نظرة خاطفة الى المجلد الاول من القداسات هذا الادعاء • فهى اكاديمية جافة ، ولكن ما ان تعرف بالسترينا الى ما فى المادريجال الايطالى « من حيل دنيوية وبحث تافه » ، وعرف ما عند أهل فينيسيا من كورسات مزدوجة ، شامخة فى تألقها ، حتى دبت الحياة فى موسيقاه ، وازدادت فحولتها ، وامتلأت باللون والحيوية • ان موتيتاته بمثابة صيغ جديدة من المادريجالات • وعكس انجازه Stabat Mater بسطوره الجبارة الثمانية المستلهم من الكورس الفينيسى المزدوج ، فخامة نغم الباروك الباكر ، والكورس الانتيفونى المزدوج المتراكب •

***

أصبحت فنيسيا مركزا لهذا الفن الكنسى الكاثوليكى العالمى • ولم يتفوق عليها فى هذا المضمار غير روما • ومع ان روحا واحدة قد سيطرت على الحاضرتين الموسيقيتين ، الا ان بينهما اختلافا وتكاملا • فروما تمثل الاتجاه الدجماطيقى المحافظ الذى ينشد النظام والاتزان واتباع التقاليد • لقد اعتمد فن مدرسة روما على الرجوع الى الماضى ، واستند الى التقاليد الفلمنكية العريقة • فهو ليس أسلوب جومبيرالكلاسيكى • ولكنه الاسلوب الاقدم الاصلب الذى وضع أسسه ملحنو الكانون • أما عند اهل فينيسا فقد عبرت مشاعر النشوة ، والقوة الازلية ، وحرارة الايمان الروحى ،

يتزعمهم أندريا جابرييلي وابن شقيقه عن تجدد الايمان فى موسيقى فذة أبعد تقدما وجرأة واحفل بالالوان ، ولكن باقات نغم أندريا وجوفانى وكورساتهما المزدوجة والمتعددة والمصاحبة الاوركسترالية اللامعة والفقرات المنفردة البراقة، والمتباينات الدينامية الحادة قد عنت بالفعل الاتجاه الى عـالم الباروك بروحه الدامية ومآثره الضخمة ٠

تغيرات فى الموقف الموسـيقى السـياسى

تغير الان الموقف الموسيقى السياسى تغيرا كاملا ٠ فانتقلت الصـدارة الى الايطاليين من مؤلفى المـادريجال والفيلانيلا وغيرها من الاشـكال الكثيرة الاخرى التى اكتسبت مكانة عليا بلا منازع ٠ وبدأ الموسيقيون من ابناء البلدان الواطئة الذينكانوا منذ سنوات قليلة موضع حسد فىالاختفاء منالمصلياتوقصور الامراء ، وحل الايطاليون محلهم فى كل ميادين الموسـيقى ٠ وازداد معـدل الانتاج بقدر لا يستطيع منافسته غير الانتاج بالجملة هـذه الايام ، وان كان هناك رد فعل قد حدث نتيجة لسهولة تأليف المادريجال ، وأتخذ مظهرين : الاتجاه ضـد العتاقة فى أسـلوب بترارك ومعارضـة الصيغ المتطابقة فى الموسيقى ٠ واتجه مؤلفو المادريجال الى استعمال كل السبل الميسورة فى صنعة الموسيقى لاضافة بعض التوابل الى موسيقاهم ٠ وما لبثت بعض الانواع القديمة من الشعر والموسيقى ان عادت للحياة ، واخترعت أنواع مستحدثة ، فظهرت فى اعداد متزايدة المحاورات و « الاصداء » و « الأحجيات » «والنزوات» «الباليتات» والسكرتسوهات ٠ والى جانب هذ الاتجاه ، ظهر ميل الى زيادة عدد السـطور اللحنية ، وبدت روح الاتجاهات الجديدة كأنها قد ركزت جهودها على المادريجال الجديد ٠ واشتدت جرأة التحولات الكروماتية ، وشقت عناصـر جديدة كثيرة طريقها اليها ٠ وبدأ طابع الآكابيللا فى المادريجال يضعف بعد الازدياد التدريجى لاستعمال الآلات ٠ وتراجعت البوليفونية البحته الى حد كبير للوراء ، بعـد ايثار سـطور الاصوات العليا على باقى السطور ، بتأثير ازدياد الاعتمـاد على الآلات ، وأصبح المادريجال باصطحاب الأوركسترا من الاشكال المنافسـة ، وبدا واضحا اقتراب هذا الفن بأكمله من عالم المسرح ٠ اذ لم يقتصـر الأمر على تركيز المادريجالات على الناحية العاطفية بدرجة كبيرة كادت تؤدى الى انفجار الاطـار الرقيق ، بل ظهـرت أيضـا مجمـوعات كاملة من الكوميديات المادريجالية بشعبيه كبيرة الى حد عدم أقدام حتى الرواد الناجحين للاوبرات ودارت فيهـا محـاورات غنائية بالمعنى الصحيح ٠ تمتعت هـذه الكوميديات الأولى على استبعادها الا بعد مضى عدة سنوات ٠

كان أورازيوفيكى (١٥٥٠ ــ ١٦٠٥) واحدا من أعظم أســاتذة المادريجال أســلوبا ، وتمثل مشــاهده التمثيلية العديدة الالوان بمناظرها النابضــة ، وايقاعاتها الراقصــة المستحبة ومرحهــا اللامع المتألق ، آخــر مراحل تطــور موسيقى الاكابيللا • ولا نظيــر لبراعته فى تنــاول الكورس • وبينت براعته فى التصوير الموســيقى المسرحى بكل وضــوح بلوغنا آخــر حــدود البوليفونية الكورالية الدنيويه ودخولنا عالم المســرح ــ ويصح اعتبار الكوميديا المادريجالية الشهيرة لفيكى Il Amfiparnasso مناظــرة من الناحية الموســيقية لكوميــديا ديللارتى التى استحدثتها جماعات من الممثلين المتنقلين فى ايطاليا بعد الرجوع الى النمــاذج القديمة ، وقامت بعرضها • والشخصــيات التمثيلية فى الــ Amfiparnassoهى نفس الانماط المحددة التى ظهرت فى كوميديا : بانطالونى وهارلكين ، وكولومبين وغيرهم ممن أثروا تأثيرا هاما على الادب المســـرحى فى شتى أنحاء أوربا وانجلترا • وبينما كان من الواضح أن هدف « فيكى » هو الموســـيقى الكورالية المجـــردة (فالعنوان يدل على ان المطلوب هو كوميديا هارمونيكا) فانه لم يخط فى طريق بلوغ المسرح الحق غير خطوة واحدة فقط •

ظهرت اعداد وفيرة من مؤلفى المادريجال الممتازين المتعددى الجــوانب ، ولكن هناك موسيقيا واحدا استحق لقب الأول بين الرصفاء الا وهو لوقامارينزو (١٥٥٣ ــ ١٥٩٩) الذى بلغ بالمادريجال القمة • وبفضــل ما فى مؤلفاته من قدرة على التعبير ، وبذرات شــخصية ســـامية ، وحرارة درامية ، يعد هذا الموسيقى أول موسيقى محدث بكل الكلمة •• سخر مارينزو حرفية المادريجال بكل جوانبها وطواعيتها وصقلها ، لخدمة المضمون الشــاعرى للنص • وحصل اعتمادا على الجمع بين السطور الذى بدا تارة جم التعقيد ، وتارة أخرى فى صورة هوموفونية بسيطة ، على نغم رائع والوان بعيدة التأثير • كان خياله الخصب قادرا على التقاط كل فكرة وكل ايمــاءة وعلى تحويلها الى صــــور غنائية مســرحية ذات تأثير درامى فــذ • وتتلاحق هذه الصــور مثل فصول الرواية • فهى أشبه برؤى درامية • ولما ادرك مارينزو عدم كفاية الاســلوب الكورالى القـــديم لابراز هذه العصـــور ، تخلى عنه ودخـــل فى عـــالم المقامية tonality الحديثة ، ولكنه لم يتوقف هناك ، فســرعان ما رأيناه يقتحم الحصــون وبذلك استهل فنه عصــرا ثوريا جديدا فى الموسيقى ـ بفضــــل شـــخصيته الفــريده وحيــويته التى كانت لا تكف عن الصــراع مع الرؤى المحمومة ــ فى الموسيقى • وتأثر به تأثرا كاملا جزوالدو وغيره من الهارمونيين البواسل ، ومدرســة المادريجال المتاخرة بانجلترا • كما أنه زود « كلاوديو مونتفردى » العبقرية العالمية فى العصر التالى بأقوى دعامة يســرت له تحقيق احلامه وتطلعاتها لخلق فن عاطفى متحرر جديد •

تغيرت «الرزرفاتا الموسيقية» الاصلية، واتجه الفنانون الجدد من انصار الفن الحلو الانيق الحر ars recte et pure et ornate elegante, suaviter, canendi الى تأليف مقطوعات ليريكية للمغنين الارستقراط المهندمين الذين يعتمدون فى اداء أدوارهم على حركات تشخيصية • هنا تغير الطريق ، ويحتاج الرحـــالة فى تاريخ الموسيقى الراغب فى تحديد موضـعه إلى النظـر الى الامـــام ، الى عالم الباروك بعد ان توارى عن بصـره نهائيا ، الماضى ، أى عصـــــر النهضة •

الآلات وموســـيقى الآلات

تعرضت آلات العصـــر القوطى فى نهاية القرن الخامس عشـر لتغيرات ملحوظة ، كما استغنت عن بعضها الموسيقى الفنية • وفقدت مكانتها المرموقة « اليسالترى » المتنقلة أو المحمولة ، وآلات القرب و « الفيدل » القديمة ، بينمـا تزايدت أهمية الآلات القادرة على تقديم موسيقى بوليفونية ، مما سـاعد على ظهور مؤلفات صالحة لها • لقد ، احتكر الميدان أرغن الكنيسة الكبير وغيره من الآلات لوحات المفاتيح ، والعود الذى اجتذب الانتباه • وتخفف أوركسـترا آلات النفـخ الثقيلة من بعض آلات من فصـائل الكورنيت و « الطرومبون » و « الفييل » و الفلوطة » و « البويميارد » ــ وهذه ضرب قريب من الكونترباصون بوجه خاص فى المانيا ــ واستعيض عن هذه الآلات بمجموعة من الوتريات •• وبذلك اضيف الى الاوركســترا النغم المستحب للآلات المعتمدة على الغمـز • ونستطيع ان نلمح فى ممارسة موسيقى الآلات هـذه محـاولات التوفيق بين الاساليب المتعارضة ، والجمع بين الموسيقى الدينية والموســيقى الدنيوية • سبق ان اعتادت الموسيقى الكنسية الشامخة إشـــراك آلات النفخ ، أما الآن فقد أضيف اليها بعض آلات الموسيقى الوجدانية ذات النغم الودود المتعاطف • وآثرت « الرزرفاتا » الوتريات وآلات لوحات المفاتيح وكذلك العود بأنواعه لما تعرضه نغماتها من امكانات لا حد لها ، ولما لها من تفوق فنى فى الناحيـــة الجمالية على آلات النفخ ، بصوتها الأجش الأقرب الى الفظاظة ، وافتقارها الى التنغيم الجيد • واكثرها لا يستطيع عزف النغمات الكروماتية •

لما كانت أول مدارس هامة لعازفى العود والفيولينة ومؤلفى موسيقاهما قد نشأت فى ايطاليا ، لذا كان المفروض أن يكون كبار العوادين ــ صناع الآلات ذات الاوتار Luthiers ــ من بين أهل هذا البلد • ولكن العجيب اننا نرى أغلبية أوائل « هــؤلاء » من الجرمان • فثمة عـدد كبير منهم نشـأ فى فوسين Füssen ــ قرية صغيرة فى التيرول على أقدام جبل الألب • ومن بين صناع

« فوسين » الذين يمكن مصادفتهم فى المدن الايطالية والفرنسية ، نفر من عائلة التيفنبروكر الذائعة الصيت Tieffenbrucker ولقد ثبت ان ابناء هذه العائلة كانوا يقيمون فى بادوا وفينيسيا وليونز ، مع الاكتفاء بذكر أشهر مواطنهم • وهكذا فبينما يدين الايطاليون بفضل تقدم موسيقاهم الى البلاد الواطئة ، فانهم يدينون للجرمان بصنع الآلات الوترية : الفن الذى نهض بايطاليا فيما بعد الى قدر كبير من الاكتمال ، لم يحلم به اساطينهم • وذاعت شهرة اعواد بادوا فى شتى انحاء أوربا ، بعد ان انشأ فنديلين تيفنبروكر مدرسة لصناع العود فى هذه المدينة التابعة للبندقية • وشاركت فينسيا أيضا بقدر كبير فى تقدم الآلات الموسيقية • وتتحدث الوثائق التاريخية عن وجود من يدعى سجيزموندى مالرتدسكو Sigismonde Maler Thedesco فى نهاية القرن الخامس عشر « اى زيجزموند مالر الالمانى » • ولعله كان أخا أكبر — أو ربما والد — لويس مالر « ستراديفارى » العواد • ونشط لويس مالر — ومازال تاريخه مجهولا كلية — حوالى سنة ١٥٣٤ فى بولونيا •

المكانة الهامة التى احتفظ بها صناع العود والفيول الالمان فى ايطاليا حتى النصف الاول من القرن السابع عشر ترجع أساسا الى الآلات الممتازة التى كان يصنعها ماجنوس تيفنبروكر حوالى سنة ١٥٦٠ • ومع هذا فقد انتقلت الشهرة العظيمة التى تمتع بها اسم تيفنبروكر الى اسم « كاسبار » (١٥١٤ — ١٥٧١) ، الذى مثل عائلته فى ليون ابتداء من سنة ١٥٣٣ • ودفع تحوير اسمه الالمانى الطويل غير المألوف الى اسم فرنسى : « جاسبار دويفوبروجكار » بعض المؤلفين الى الاعتقاد « بأن الفيولينة المعجزة التى تنسب اليه ، من اختراع أحد الفرنسيين » • لم تكن الفيولينة بالطبع من اختراع شخص واحد • فهى حصيلة تطورات وئيدة من الفيول الى صورتها الحالية ، التى ظهرت الى الوجود بين سنة ١٤٨٠ ، و ١٥٣٠ على وجه التقريب • وتعاقبت التغيرات الطفيفة الى أن تمكن الصناع القديرون — من بينهم تيفينبروكر بمدينة ليون — من تقنين شكل الآلة • وظهرت أقدم الفيولينات الصميمة فى أتيليات جاسبارو داسالو (١٥٤٢ — ١٦٠٩) بريشيا ، وعند تلميذه الشهير ما جينى Maggini (١٥٨١ — ١٦٣٢) • وانحدر من هذه المدرسة مؤسس صناعة الفيولينة فى كرمونا اندريا اماتى (١٥٣٠ — ١٦١١) • ومن المستطاع تتبع آثار صناع العود والفيول من أبناء التيرول فى عدة مدن فرنسية ، واستقر واحد منهم فى لندن : جاكوب ريمان حوالى ١٦٢٠ وأصبح « أبا لصناعة الفيولينه فى انجلترا » •

شيئا فشيئا اكتسبت الفيولينة مكانتها الشامخة التى تمتعت بها فى القرن التالى ، بينما ظل الفيول منتشرا للاستعمال فى القرن الخامس عشر ، وهو

الذى خلف « فيدل » القرون الوسطى • واستمر شيوعه ـ وخاصة فى انجلترا ـ حتى القرن الثامن عشر • كان « الفيول » يصنع فى ثلاثة احجام « الفيول التربل » ـ أى ذو الصوت الصداح أو discant «والفيول التنور » ـ وهو فيولا الذراع bracia ، والفيول الباص وهو فيول الركبة أو الساق أو الساق gamba وتنتمى الآلات الاكبر الى نفس العائلة ، ولكنها لا تستخدم فى « موسيقى الصحاب » ، ومن بينها الفيول دويل باص (الفيولونى) ، كما كان هناك أنواع ثانوية تجمع أحيانا خصائص يمكن مصادفتها فى الآلات التى فى أواخر القرن السادس عشر ، وفى القرن السابع عشر • ويحتفظ بالأنواع الثلاثة فيما يدعى « قمطر الفيول » •

وهو قطعة أثاث تحتوى على ٦ آلات من كل تؤلف مجموع الآلات الوترية التى تستخدم فى موسيقى الصحاب بانجلترا فى أواخر القرن السادس عشر وفى القرن السابع عشر •

أما الآلات الوترية التى تغمز أوتارها ، فقد حظى العود وأنواعه المتعددة بكل تقدير ، وشاع عزف هذه الأنواع فى عصر النهضة وعصر الباروك . ، وأصل الآلة مشوب بالغموض ، وان تحتم البحث عن تاريخه الأول فى العصور التى سبقت بآلاف السنين استعمال العرب له باسبانيا فى العصر الوسيط • ونحن لا ننوى هنا دراسة التاريخ المعقد لهذه الآلة المفضلة فى عصر النهضة ، ويكفى القول بان اسم الآلة قد تردد مرارا فى القرن الرابع عشر • وتشهد التصاوير الكثيرة ببدء انتشار أنواعه الأوربية منذ عهد باكر • وللآلة الفخيمة التى شاعت فى عصر النهضة جسم رشيق كمثرى الشكل مصنوع من أعواد من الخشب أو العاج يغطيها لوح من الخشب الرقيق ، أما بطنه فممتلئة بجملة ثقوب مزخرفة على شكل الورود ، ومنها تنبعث الأنغام • وتلتصق بالجسم رقبة متوسطة الطول تغطيها لوحة للأصابع مقسمة بدساتين من النحاس أو من أمعاء القطط ، وتنتهى الرقبة بصندوق الملاوى مثبت بزاوية قائمة على رقبة • وفى القرن السادس عشر ، دعت الحاجة لتفخيم الرنين الى زيادة حجم الآلات الرقيقة ، فانضم الى هذه العائلة العود الكبير « التيوريو » • وهذه الآلات مجهزة برقبة ثانية ، طولها عدة أقدام ، وتثبت عليها أوتار اضافية •

وحدث اضطراب شامل فى استعمال الآلة واضطراب آخر فى مسمياتها بعد انتشار العود وأنواعه فى كل أنحاء أوروبا • واستخدم الأسبان الذين أبدعوا

(★) يسمى العود فى اوربا « لوت » من الأصل العربى . فهو الـ « أوت » اختزل الى « لوت » (المراجع) •

موسيقى للعود عظيمة الاصالة آلة اخرى تدعى بالـ Vihuelo de Mano (فيول اليد) فى مقابل الـ Vihuele de arco (فيول القوس) التى كانت فيول باص أو للركبة • وينبعث هنا سؤال مثير للاهمية نتج عن غلبة انحدار الآلات المعتمدة على القوس وآلات الغمز من نفس الاصل البدائى حتى أنه كثيرا ما حدث أضطراب ، فكانت آلات الغمز تعزف بواسطة القوس ، كما تعزف آلات القوس بالغمز بالاصابع • والاختلاف الكبير بين سليقة شعوب الشمال الموسيقية والغريزة الموسيقية عند الشعوب المحيطة بالبحر المتوسط ـ وهو اختلاف قد لمحناه فى كل حقبة من تاريخ الحضارة ـ واضح أيضا فى اختيار الآلات ، واستعمالها • واثبت « كورت زاكس » ان مسألة وجود مجموعتين كبيرتين من الآلات الوترية تعزفان بطريقتين مختلفتين لا ترجع الى مجرد الاختلاف فى الزمان بل هى مسألة اختلاف أجناس • فلقد تجاوب انطلاق الاسلوب البوليفونى الذى يوحى بالغيبية عند أبناء الشمال مع نغمات الفيول بوقارها واقترابها من الجهامة • بينما توافقت تآلفات العود الواضحة أحسن توافق مع الفروتولا وغيرها من الآلات الشعبية والشبيهة بالشعبية ببساطتها واعتمادها على التآلف • وبمرور الزمان ، قلت حدة الاختلاف بين نوعى الحرفية، ولكن تعارضهما الاساسى قد ظل كامنا ، لا يفصح عن نفسه الا فى بعض مظاهر دقيقة • ومن الطريف ان ندرك استمرار ميل أبناء الجنوب الفطرى لغمز الاوتار فى أوائل القرن السابع عشر مما ساعد على ظهور ما يدعى « بالبيزيكاتو » أو غمز أوتار الفيولينة • ولاقت هذه الطريقة استحسانا فى الالحان الاوركسترالية والحان موسيقى الصحاب •

كل الآلات التى صادفناها حتى الآن بلا استثناء من أصل شرقى • أما مجموعة آلات لوحات المفاتيح ، التى انحدر منها « البيانو فورتى » ، فمن مستحدثات الغرب ، على الرغم من انتماء جدودها بلا مراء (الدولسيمير والمونوكورد والاسبينيت) الى الآلات الموسيقية الشرقية القديمة • ويتركز الاختلاف الاساسى عن الآلة الشرقية فى استعمال لوحة للمفاتيح • وأصل هذه الطريقة مجهول ، وان كانت قد تقدمت بدرجة لا بأس بها فى أوربا خلال منتصف القرون الوسطى ، دون وجود أى جذور لها فى الشرق* •

(★) ملحوظة ـ آلة القانون فى الشرق العربى والمغرب تعرف بالكستبان ذى الريشة وفى البلقان ورومانيا والمجر تقرع بالمضارب (الزمبكون فى المجر والسنطور فى البلقان) والآلات ذات لوحة المفاتيح بدات بغمز الأوتار بواسطة الريش تحركها الروافع بالضرب على المفاتيح ـ كما فى الهاربسيكورد • وتطور هذا الى آلة تقرع بالمضارب ، تحركها روافع تعمل بالضرب على المفاتيح البيضاء أو السوداء • وكان هذا أصل البيانو أو البيانوفورتى (المراجع م •

والكلافيكورد أصغر الآلات الوترية ذات لوحات المفاتيح ، وأرقها ، وأقدم ما عرف من هذا النوع ، بدأ في القرن الثانى عشر باضسانه لوحة مفاتيح الى آلة المونوكورد العريقة عند اليونانيين ، والتى مرت بعدة تجارب • هذه الآلة من الآلات ذات لوحات المفاتيح هى الوحيدة التى تسمح باخراج صوت « غناء » ، يبدو رائع التعبير عند العزف • واثارت هذه الخاصة التى عرفت عن الآلة ، والتى سبق معرفتها جيدا فى وصف الكتاب الموسيقيين فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ــ عند استعادتها ــ تأثيرا مستحبا فى العصر الذى عرف باسم عصر العاطفية Empfindsamkeit والف يوهان سبستيان باخ ذاته للكلافيكورد بعض أعماله للوحات المفاتيح •

وأصبح الكلافيسيمبالو (١٤٠٠) أو السمبالو ، كما هو معروف فى اسمه المختصر (الهاربسيكورد بالانجليزية أو الكلافسان بالفرنسية) الآلة ذات المفاتيح الأساسية فى مجموعة الوتريات فى القرنين السادس والسابع عشر • تميز الهاربسيكورد بعنفوانه ــ وبذلك اختلف عن الكلافيكورد شقيقه الرقيق ــ وبعجزه عن احداث أية تحويرات دينامية النغمة اعتمادا على تغيير اللمسات • وتغمز أوتاره بوساطة ريشة أو قطعة صلبة من الجلد تثبت على قطعة خشبية تدعى « بالجاك » • واثبتت الآلات المصنوعة فى منتصف القرن السادس عشر صلاحيتها بفضل رخامة نغمها وطلاوته • واضيفت لوحة مفاتيح ثانية الى اللوحة الموجودة وجملة ازرار ووصلات ساعدت على احداث وفرة متنوعة من التراكيب النغمية ابتداء من الزرار الممثل لصوت العود الخافت الى الـ full Registeration اللامع المعتمد على Super octave, sub octave • مثلت هذه الآلة هى والارغن الموسيقى المنفردة فى أواخر عصر النهضة وعصر الباروك • وفى نفس الوقت أصبحت بفضل نغماتها المختلفة عن نغمات البيانو الحديث وقدرتها على الامتزاج على خير وجه مع نغم الوتريات وآلات النفخ ، ركنا أساسيا فى الاوركسترا ، وعصبا له•

منذ عهد الملك هنرى السابع الى نهاية القرن السابع عشر تقريبا ، كانت أحب الآلات فى انجلترا هى « الفيرجينال » • ومازال أصل الكلمة مثار خلاف ويميل علماء اللغة الانجليزية الى اتباع التفسير الذى ذكره بلونت فى Glossographia (١٦٥٦) « ••• سميت فيرجينال لاعتياد الآنسات والعذارى عزفها » • على ان ما قالهكورت زاكس عن اشتقاق الكلمة من الكلمة اللاتينية الوسيطة virga أو rod أو Jacيبدو أكثر احتمالا • وفى الواقع أن الكلمة قد اطلقت ــ على ما يبدو ــ على كل آلات لوحات المفاتيح التى تغمز بالريشة كالهاربسيكورد والاسبينيت • وتحدث الكتاب

الالمان عن وجود آلة فيرجينال مستطيلة الشكل فى القرن السادس عشر • وعلى عهد الملكة آن ، لم نعد نسمع عن الفيرجينال بعد ان غدت « الاسبينيت » أحب آلة للترفيه الشخصى •

اعتمدت كل هذه الآلات على صنعة ممتازة ، وزينت بحرص وعناية • واحتفظت بصلاحيتها آلات الهاربسيكورد التى صنعها « اسطوات » من الهولانديين والايطاليين فى أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر ، وأمكن التعرف عليها فى أواخر الثامن عشر ، كما أمكن تجديد الكثير منها ، واستعادته للاستعمال فى الوقت الحالى •

أما الارغن الذى راقبنا اكتمال تقدمه فى عهد لانديني ، فكان عندما بدأ الانتاج الكبير لمؤلفات الآلات فى القرن السادس عشر شامخا مكتملاً بنفس صورته المعروفة لنا اليوم • وفى بداية القرن الرابع عشر ، ظهرت لوحة الدواسة (البدال) • وسرعان ما رحب بها الموسيقيون والعازفون بهذه البلدان ، وبأسبانيا وفرنسا على التو • وتباطىء الايطاليون فى الترحيب بها ، ولكنهم بدأوا يمارسونها فى القرن السادس عشر • من العجيب الا تعرف انجلترا الدواسة ـ كما يبدو ـ الا فى سنة ١٧٧٢ ، بعد تجهيز أرغن الكنيسة اللوثرية الجرمانية بلندن بلوحة للدواسة • وفى بداية القرن الخامس عشر كان لاغلب الكنائس المشهورة فى أوربا آلات ارغن ذات حجم كبير ، ويحتوى بعض هذه الكنائس آلتين • وتعتمد على آلة الارغن الكبيرة فى المعزوفات القائمة بذاتها ، أما الآلة الاصغر حجما فخصصت لمعاونة المغنين فى ضبط التنغيم ولمصاحبة الغناء • وفى القرن السادس عشر ، جهزت آلات الأرغن بلوحتين للمفاتيح ، وربما بثلاث ، وبلوحة مستقلة للدواسة ، وأنواع مختلفة من الازرار ووصلات التجميع •

ما زالت محتويات مدونات العود والهاربسيكورد والأرغن وكذلك مجموعات معينة من الموسيقى الخاصة بالآلات الوترية ذات القوس تبدو غامضة فى نظر موسيقيى العصر الحديث ، فلقد كتبت برموز خاصة للآلات تدعى «بالجداول » tablatura وتبين بالاعتماد على الحروف والأعداد وغير ذلك من الاشارات مواضع اللمس على الأوتار «الدساتين» و «الخروم» وأزرار الارغن» بدلا من استعمال نوتات موسيقية فعلية ، كما يحدث فى مدوناتنا الحديثة ، واختلفت هذه الطريقة فى الكتابة الموسيقية التى ترتب عليها اختلاف فى استعمال كل نوع من الآلات ، من بلد لآخر • وحتى يكتمل التدوين ، اضاف الموسيقيون لانواع « الجداول » المختلفة رموزا اخرى من عندياتهم • وربما بدت ترجمة « الجداول » الى لغة التدوين الحديث نظريا مسالة بسيطة للغاية

ولكن بمجرد تجاوزنا للاصـول الاساسية ستزداد صـعوبات مهمتنا عندما يتبين افتقار تدويننا الحديث لاكثر الاشـارات الضرورية اللازمة لاداء الدقائق والتفاصيل التى تميزت بها هذه الموسيقى ٠

ما يقابلنا فى التدوين على طريقة « الجداول » هو جملة نقاط متعاقبة بغير تحديد مضـبوط لقيمتها ، ثم يترك لنا مهمـة تركيب نص موسـيقى معقـول منهـا ٠ وهكذا تكون « الجـداول » طريقة للتدوين مناسبة للمارسـة بينما تعتمد طريقتنا الحديثة على ادراك الظواهر المسموعة ٠ وعلى هذا يتضـح ان الترجمـة تعنى تحـويل رموز مادية خاصـة بالتقنيـة الى صـورة ذهنية مرسـومة ٠ ان ما يحـدث الآن هو مخاطبة العقل والاعتماد على الذكاء بدلا من مجـرد التعريف بحركات الاصابع ٠ وأفضـل حل هـو عدم اللجـوء الى الترجمة ، وزيادة الالمام بالجداول ، ثم عزف المقطوعات اعتمادا عليها ، وبذلك نستطيع الاستماع الى المقطوعات فى أقرب صـورة الى صورتها الاصلية ٠

على الرغم من عدم شيوع استعمال « الجداول » قبـل القـرن الخامس عشر، الا انها ترجع الى عهد قديم٠ فبازدياد شعبية العزف المنفرد للآلات،ازدادت ضرورة امداد العازف « بمدونة على طريقة الجداول » للسطور التى يفترض ادماجه لها عند العزف ٠ وصادف عازفو الارغن وغيرهم من العازفين ــ وكلهم من المتمرسين ــ فى مدونة الغناء المقسمة لخانات بعض صعوبات فى تلخيص مدونات السطور ٠ ويبين أوتو كنكلدى فى كتابه الهام عن موسـيقى لوحـة المفاتيح فى القرن السادس عشـر قدرة أوائل عازفى الارغن فى القرن السادس عشر على العزف من جملة كتب مرصوصة على الارغن ٠ وهى قدرة يتعـذر علينا مجاراتها الآن ٠ وبسطت « الجداول » العملية الى حد كبير ، عندما زود عازف البيانو والارغن بمختصـرات للاسـطر الغنائية المتعددة ٠ وسـرعان ما أتخذت هذه الكتب الخاصة بالارغن طابع مدوناتنا الحديثة ذات السـطرين بعد تدرج تفاعل التدوين المقسـم لخانات مع تدوين « الجداول » ، وبذلك تألف منها تدويننا الحديث ٠

أنواع موسـيقى الآلات ، واشـكالها

تفتقد موسيقى الآلات الى العون القوى للكلمات ، ومن هنا يجىء ارغامها على تقديم جوهر موسيقى « مثالى » مجرد فى اسـلوب وشـكل من خلقها ٠ ولمـا كانت موسيقى الآلات فنا يعتمد على الخيـال وحده ، لذا يتحتم عليها الانطلاق بغير وسـاطة آية عناصـر أخرى ٠ ولن يتيسر تحقيق ذلك بالاعتماد

على السبل المتبعة هى موسيقى الغناء المختلفة فى طبيعتها والمرتكنة على النص فى شكلها وطبيعتها الى حد بعيد · ومن ثم فلن تبرز الملامح الجوهرية لموسيقى الآلات الا بقدر النجاح فى الابتعاد عن تأثير موسيقى الغناء ، واتباع طريق يخصها وحدها · ولم يتحقق هذا التحرر الا ببطء بسبب طول ارتباط الفكر الموسيقى والشكل الموسيقى بالكلمات · وأثبتت الدراسات الممتازة للايختنتريت وكنكلدى وشيرنج شـيوع ممارسة موسيقى الآلات حتى فى القرون الغابرة التى لم تترك أية وثائق موسيقية خاصـة بموسيقاها للآلات ، التى ازدادت شعبيتها فى القرن الخامس عشـر الى حد شـكاية آدم من فولدا وغضبه لما يحدثه العازفون من تأثير مهوش على المؤلفات الموسيقية وافزعه احتمال انتقال التأليف الموسيقى مستقبلا الى « المهرجين والادباتية ـ المنستريل » ·

ترك الارتجال الذى يعـد موهبـة فطرية عنـد كل العازفين المجيـدين طـابعا ملموسـا فى حرفيـة التأليف الموسـيقى · واليه ترجع خاصـة « الفرتيوزية » الطيارى فى كثير من موسيقى العـود والفقرات اللامعـة من موسيقى لوحات المفاتيح · وساعد استقلال تناول الآلات على تحـرر هـذه الموسيقى واكتمال حيويتها وخيالها مما أدى الى التعجيل بتحررها من ربقة موسيقى الغناء · واعد معظم ما اجتذب الانتباه من مؤلفات كوراليه ، دنيوية أو دينية ، وفقا لتدوين « جداول » العـود أو لوحات المفاتيح » حتى يتسنى لشخص واحد عزفها على نحو قريب لابعد حد مما يجرى حديثا فى اعدادات موسيقى البيانو · وقد سـبق أن رأينا كيف أعدت اعدادات عظيمة فى عهد باومان ، بيد أن الطريقة المتبعة والغاية قـد تغيرتا الآن · كان الموسيقيون القدماء فى القرن الخامس عشـر يستعملون لحنا مأخوذا عن « شانسون أو « قداس » ثم يعيدون صياغته وتلوينه فى اعداداتهم ، أما موسيقيو القـرن السادس عشر ، المتجهون الى اتباع أسـلوب مستقل للآلات ، فكانوا يعيدون تكييف أعمال كورالية كاملة للآلات ، واظهروا براعة فائقة فى تلخيص سـطور كونترابنطية متعددة للعود أو الارغن أو الهاربسيكورد دون مسـاس باستقلال السطور اللحنية · وعلى الرغم من حشر فقرات سريعة أو مزركشات فى المواضع التى تسمح بتضمينها ، وبعض مسموحات أخرى نابعة من ميل حذاق العازفين الطبيعى لتزيين سطورهم اللحنية ، فقد حرصت هذه الاعدادت على الامانة فى اتباع النص ·

أدخل عازفو العود الموسيقى الراقصـة فى الموسيقى الفنية · وشاركت الرقصات ـ وبخاصة رقصـات الشعوب اللاتينية ـ بدور هام سـاعد على ظهور اسلوب نابع من أسـلوب الآلات ذاته · وأهم عناصـر هذا الاسـلوب ،

كالايقاع والتقسيم الى جمل وفقرات ، مستمد من الموسيقى الراقصة • وتوثقت صلة الرقصات بموسيقى الغناء ، حتى فى القرن السادس عشر ، فكان من الميسور اصطحابها بكورس بدلا من الآلات • وفى طبعات بداية القرن السادس عشر كطبعه اتينيان ، كثيرا ما نصادف الى جانب الموسيقى الراقصة المدونة بطريقة « الجداول » للعود الاغنية الاصلية فى التدوين المقسم الى خانات موسيقية يصفونها بالـ Subjectum وهذا يفسر غرابة بعض عناوين الرقصات (الماجد الينا ، الجسد يبارح ، • والصبر ••••• الخ) • ومع اننا نستطيع مصادفة اسماء لبعض رقصات شاعت فى القرن السادس عشر ، وسبق ظهورها فى عهد التروبادور ، الا أن تاريخ أدخال الايقاعات الراقصة فى فن الموسيقى لايمكن ارجاعه الى عهد سابق لبداية القرن السادس عشر •

شغلت الرقصات الفرنسية فى القرن السادس عشر مكانة مميزة ، ولاقت استحسانا فى كل مكان ، فعرفت مختلف رقصات البافان و « الجاياز و « الألماند » و « الكوران » ورقصة القرار bass danse وما يوصف « بالبرانلانت » (يعنى الهيصة) فى انجلترا واسبانيا وايطاليا والمانيا ، وربما كشفت هذه العناوين عن طابع هذه الرقصات (كما يتبين من «جايارد» بمعنى المرح، و«كوران» بمعنى (الركض)، أو قد تعنى الاشارة الى أصلها الجغرافى (بادونا أوبرونل دى شمبانيا ••• الخ وتضمن كتاب Orchesographie لتوانؤاربو (١٥١٩ ــ ١٥٩٥) الذى نشر سنة ١٥٨٩ وصفا طريفا مفصلا لهذه الرقصات وتأثير تصميمها على التاليف الموسيقى واسم المؤلف الحقيقى هو جيهان تابورد (اما اسمه المستعار فى عنوان الكتاب فيتألف من حروف اسمه الاصلى) • كان كاهنا فى مدينة لانجر ، ولا يعرف أى شىء آخر عنه ، غير ان كتابه سيظل من ابكر الابحاث واقيمها عن الموسيقى الراقصة • وثمة مؤلف مماثل لفابرتيششيوكاروزو (١٥٣٥ ــ ١٦١٠) ــ وهو استاذ رقص فى سيرمونيتا ــ واسم الكتاب « الباللارينو » Il Ballarino (فنيسيا ١٥٨١) ، وبه معلومات قيمة متنوعة عن الرقص فى ايطاليا ، وطريقة ادائه ، وما يصحبه من موسيقى (مدونة بطريقة الجداول للعود) • وذاع الكتاب الى حد ظهور طبعات ثانية له ، منقحة ومزودة •• سنة ١٦٠٠ ، و سنة ١٦٠٥ تحت إسم La Nobilitad Dame وبه لوحات عديدة تبين الأوضاع المختلفة للراقصين • ولا وجود لمصادر مماثلة عن الرقص والموسيقى الراقصة بانجلترا والمانيا فى القرن السادس عشر برغم ظهور عدة اشارات فى الأدب الانجليزى لو أمكن تصنيفها وتحقيقها لتيسر الحصول على مصدر طريف مثير للاهتمام • والرقصات الايطالية (ويمكننا ان نذكر من بينها

الباساميتو السالتيريلو ، والكاناريو والجاليياردا والكورينتى ٠٠ الخ) يصح اعتبارها ، نوعا ايطاليا من رقصات فرنسية الأصل ، ولكنها على ما يبدو أكثر من الرقصات الفرنسية اتساما بطابع موسيقى الآلات ٠ وتوحى العناوين القليلة التى ظهرت فى المدونات الايطالية على طريقة الجداول بأنها مستمدة من أصل غنائى ٠ أما اذا اتجهنا الى المانيا ، فسيبدو لنا الاصل الشعرى للرقصات واضحا على الفور ٠

من المستطاع رد العدد الكبير من الرقصات الجرمانية الى مجموعتين : ـ الـ Schreittanz ـ وهى رقصة بطيئة « مشاءة » فى زمان مزدوج والـ Springtanz وهى رقصة نطاطة فى ايقاع ثلاثى نشط ٠ والبناء الموسيقى المقسم لفقرات واضح للغاية فى كل هذه الرقصات ، وهذا شىء لم يسبق لنا التعرف عليه فى موسيقى الغناء ، باستثناء بعض أنواع من الاغانى الايطالية الفولكلورية والشانسونات الفرنسية فى عهد النهضة ٠ وتتألف كل فقرة من ثمان مازورات تتكرر وتنتهى بقفلات مختلفة مكونة شكلا موسيقيا مكتملا ، أصبح اساس كل قوالب موسيقى الآلات والغناء فى القرون التالية ٠ وترتب على الرغبة فى تجنب تكرار الفقرات القصيرة ظهور مبدأ آخر فى البناء الموسيقى الحديث : التنويع ٠ واظهر الايطاليون من مؤلفى موسيقى العود فى منتصف القرن السادس عشر ادهاشا فى الحرفية وبراعة فى التنويع ٠ وسرعان ما تقدمت هذه الاشكال القصيرة فى المؤلفات الموسيقية ، واكتمل اسلوبها فى مؤلفات موسيقى الفيرجينال الانجليزية فى أواخر العهد الاليزابثى ٠

وما لبث الموسيقيون ان اكتشفوا طريقة أخرى لتكبير مؤلفاتهم ، بالربط بين عدة رقصات ٠ واكتسب هذا المبدأ أهمية كبرى فى تاريخ موسيقى الآلات لأنه أدى الى ظهور « المتتابعة » ٠ وظهرت جرثومة المتتابعة فى مقطوعات العود الجرمانية ٠ وفيها تجىء فى اعقاب احدى الرقصات « حاشية للرقصة » Nachtanz ، وتعد تنويعا ايقاعيا للاولى ، كانت هذه الطريقة معروفة بالفعل فى القرن الخامس عشر ، ولا يستبعد ان تكون أقدم عهدا من ذلك ، ولئن يتعذر تحديد أصلها ٠ لم يعرف الناس غير نوعين من الرقص : رقصة بطيئة مـتزنة فى زمان مـزدوج ، وتنويع لهما نابض بالحياة فى زمـان ثلاثى ٠ والمعتاد أن يبدأ الرقص وئيدا ، وباشتداد المرح تزداد سرعة دوران الراقصين ، ويتغير الزمن الاصلى للرقصة الى زمن ثلاثى ٠ وحدث ربط مماثل بين الرقصات البسيطة فى فرنسا ، غير أنه لسبب غير معروف لم يذهب الالمان أو الفرنسيون كثيرا الى ما هو أبعد من الجمع البسيط بين رقصتين ٠ وفى

ايطاليا تقدمت متتابعة الرقص بدرجة ملحوظة ابتداء من أول مؤلفات الآلات التى نشرها بتروتشى · فلقد احتوى كتابه الرابع للعود (١٥٠٨) بالفعل على شكل جدير بالتقدير يتألف من ثلاث رقصات : البافان والسالتاريللو والبيفا · وتتبع هذه المؤلفات دائما نفس الترتيب مما يجعلها تفصح عن شكل موسيقى محدد المعالم · وبعد ذلك بربع قرن ، رأينا ظهور اشـــكال متقدمة للمتتابعة مؤلفة من رقصتين الى خمس رقصـات · وسرعان ما رحب بها الفرنسيون والجرمان ، واضافوا اليها بعضـا من رقصـــاتهم ، وكذلك الرقصة الاسبانية الشـــعبية : الساراباند التى تجنســـت بجنسيتهم · وتطورت عملية التنظيم الاولية للعود ــ وهى عملية دقيقة هامة ــ وتحولت الى مقطوعة تمهيدية قصيرة سمحت بفضـــل تآلفاتها البسيطة للعازف بضبط الآلة ، وسميت أيضـا هـذه المقطوعة القصـــيرة التى تظهر فى الفقرات الســـريعة المتجهة للرقة والليونة من مقطوعات الارغن بالمقدمات أو preambulum ، وفقدت فيمـا بعد طابعها المرتبط بضبط الآلة ، واصبحت حركة استهلالية « لنوع المتتابعة » ·

فى نهاية القرن ، تم الربط بين مقطوعات الرقص فى عـدد من الاشــكال الموسيقية الاخرى · وساعد الجمع بين « المتتابعة » ، ومبدأ التنويع ، على استحداث امكانات لاحد لها للتوســع · وهكذا فعندما أهل القــرن الســابع عشــر ، كانت هناك وفرة من موسيقى الآلات ، التى اجتذبت انتباه الموسيقيين الذين كانوا قد اظهروا حتى ذلك العهد نفورا من « فن الادباتية ــ المنستريل ــ والمهرجين » · فبعد المتتابعة الراقصـــة البسيطة ، ظهرت فى القرنين الســـابع عشــر والثامن عشــر الافتتاحية والسمفونية ومختلف اشـــكال موســيقى الصحاب · وســاعد احياء الباروك فى منتصف القــرن التاسع عشــر على الاهتمام مرة أخرى بمتتابعة الرقص القديمة · وحاولت عدة مؤلفات ممتعة للبيانو استرداد جــو النضــارة والاناقة لفن عازفى العود والكلافيكورد ·

تســـتهل قائمة حذاق العزف على العود بفرانشسكو سبينا تشــــينو من « فوســـومبرونه » وتنتمى مجموعتاه للعود الى قدم ما هو محفوظ من هذا النوع الطريف من الموسيقى ، ونشرهما بتروتشى (١٥٠٧) · ومن بين العدد الكبير من حذاق العزف على العود ومؤلفيه ، سنكتفى بذكر فرانشيسكو داميلانو (١٤٩٠ ــ ١٥٦٦) الذى لم يكن مجرد عازف على آلة مما جعله جديرا بوصف معاصريه له بالالهى il divino ، ولكنه كان أيضـــا مؤلفا موسيقيا ذا اصالة كبرى · والهمت فانتازياته الاجيال اللاحقة فى شتى انحـاء أوربا · وبينما تقنع اسـلافه بالركضات والتآلفات الممتعة ، قام هذا الفنان الحساس بنسج كونترابنطات مهيبة ابتعدت عن اتبــاع انمـــاط تقنيـــة « التلوين » واختلفت بذلك من عمل لآخر فى مؤلفاته ·

وتبــع فرانشيسكو داميــلانو حشــد من عظمـــاء العـــازفين والمـؤلفين الموســـيقيين من أمثـــال «انطونيو روتا » من بادوا والبولونى « مـــارك انطـــونيو ديل بيفـــارو » والميـــــلانى « بيرو باولـــو بورونـى و « جياكومو جورتزانيس » والفلورنسى « فيتشنتنزوجاليلى » والد عالم الفلك المعروف ، مع الاكتفاء بذكر اسـماء قليل من الرواد الذين نشـروا العديد من الرقصـــات والفـــانتازيات والاعدادات والرشـــيركارى · وبذلك تزود الشنكواشنتو (القرن السادس عشـر) بانواع لا حصر لها من موســيقى الصــحاب القريبة للوجدان · وحوالى سنة ١٥٩٠ ، بلغ العود قمة ابداعه وظهر عـــازفان موســـيقيان : جـــوفانى انطونيو تيرتس وســـيمون موليناروكزعيمين له · و فى مؤلفاتهما المدونة بطريقة الجداول - ونشـــرت فى العقد الأخير من القرن - ظهر اســـلوب خالد للآلات ، شـــامخ مكتمل قائم بذاته ، قادر على التعبير عن كل الظلال ، ببراعة فنيا فائقة اعتدنا الاكتفاء بالربط بينها وبين موسيقى الغناء فى العصـــر ·

وخطا فن موســـيقى الآلات اعتمـــادا على عازفى الأرغن والكلافيكورد والهاربسيكورد الى ما هو أبعد من ذلك · فلقد ظهر الآن من بين الموسيقيين الايطاليين الذين بلغ عددهم حدا خياليا منافســـون اشـــداء لعازفى الأرغن الفلمنكيين « فيلليرت » و « بويس » Buus ، ونشـــر « جيرولاموكافازونى » سنة ١٥٤٢ فى فنيسيا

Intavolature cie Recercari, canzoni· Himmi, Magnificat .. etc·c

وبهذه المجموعة بدأ أعظم تراث ايطالى لموســـيقى الارغن وصحبه من آلات لوحات المفاتيح · وكما حدث فى حالة العود الذى استطاع ان يخلق لنفســـه اسلوبا مستقلا للآلات ، استطاع عازفو الارغن التخلص من آخر قيود حرفية التأليف الغنائى ، وزودوا الارغن بمؤلفات خصبة لامعة · وفى طليعة الاعلام - وتكاد كل كنيسة أن تكون قد ضـــمت واحدا من القديرين على العزف على الارغن - هناك ثلاثة شغلوا مكانة بارزة فى الحياة الموسيقية للقرن الســـادس عشـــر ، أولهـم كلاوديوميرولو (١٥٣٣ - ١٦٠٣) الـذى ألف توكاتات وريشيركارى وكانزونات حافلة بالفقرات المتألقة ، تميزت بما فيها من ايقاعات مثيرة للاهتمام ممثلة لشخصية الآلة ، وبفضل امتـلاكه ناحيـة الفرتيوزية والفصاحة وتنوع اسلوبه أصبح من بين أعظم موسيقيى القرن السادس عشر · وبلغت مدرســـة موســـيقى الآلات الذروة عند « أندريا جابرييلى » ١٥٣٠ - ١٥٩٦ تلميذ فيليرت وخليفة ميرولو ، وكذلك عند ابن أخيه وتلميذه جوفانى (١٥٧٧ - ١٦١٢) وشغل كلاهما منصب عازف للارغن بكنيسة القديس مارك · واتجهت هذه المدرسة الى عمل اعـدادات للمقطوعات الغنائية ، واكتمـل فى منجزات هذين الموسيقيين ظهور اسـلوب لموسيقى الآلات · فيه دمجت فى المـدونة المكتوبة برباط عضـوى الحليات والفقـرات المرتجـلة التى اضـافها

الموسيقيون الاوائل الى مقطوعاتهم عند الاداء ، واختفى من هذا الاسلوب الطابع العابر لموسيقى الآلات الباكرة . وشرع « الجابريليان » فى تزويد الموسيقى باللون ، بالتركيز على النغمات الممثلة لكل آلة ، وارزج بين الألوان المختلفة فى صورة متوازية . بذلك أصبحنا عند أعتاب الاوركسترا الجديد ، بعد أن أصبحت الوان الآلات عاملا هاما فى التاليف ، ولكن المجموعات الاوركسترالية لهذين الموسيقيين قد نقلتنا الى عصر آخر ، سوف نتناوله فى فصول تالية .

* *

من العسير تعليل السر فى أن يجهل فريق من أبرز مؤرخى عصرنا الحديث والموسيقى فى تاريخ الحضارة . فمع انهم قد اختلفوا عمن سبقوهم ، ولم يحصروا انتباههم فى الحرب والمعاهدات وأخبار الملوك والامراء ، بل وتصوروا وجود تكامل بين تاريخ كل من الفنون والاداب والسياسة والدين والاقتصاد والعلم ، الا أن الجانب الأهم من الكتابة التاريخية مازال يجهل جهلا مطبقا دور الموسيقى فى تاريخ الحضارة . أن أى مؤرخ ذى سمعة لن يتهم المصورين المعماريين والشعراء والفلاسفة فى القرن السادس عشر ببذل قصارى جهدهم فى حدود تقنية مازالت بعيدة عن الارتقاء ، ولكن هذه العبارة بالذات هى التى تتردد فى معرض الكلام عن الموسيقى : « ان أولئك الذين اقبلوا فى نهم على كل المفاتن والمحاسن كانوا يشنفون اذانهم أيضا بالانغام العذبة . وهكذا أقبلوا عليها ، وهى مازالت قاصرة تتبع حرفية فنية لم تبلغ الكمال . كان لديهم آلات للارغن واعواد وفيولا وكنارات وهاربات وقيثارات وأبواق . ونوع بدائى من البيانو يدعى بالكلافيكورد أو الكلافيشمبالو* » . كتب هذه السطور مؤرخ يعد علمه الشامخ اية من آيات البحث ، كما يتبين من عنايته بكل مظاهر البراعة الانسانية الاخرى ، ولكنه اعتقد ان صفحة واحدة لاغير ، أو ما يقرب من ذلك كافية للكلام عن فن امتع حياة الناس ، وزين احتفالات القصور وشرف الطقوس الدينية فى الكنيسة القديمة ، والكنيسة الحديثة بجبروتها وشدة بأسها . ان المؤرخ نفسه الذى التزم الحرص والاناة عند تحريه المصادر الموثوق بها ، قد قنع بالرجوع الى كتابات موسيقية غير ذات بال ، وتخلى احيانا عن اصول المؤرخ ، وقاس منجزات عصر ولى ومضى بمقياس جماليات العصر الفيكتورى . على أن أية نظرة خاطفة لكتابات هذ العصر ستعرفه كيف اثارت هذه الآلات البدائية المزعومة نفس مظاهر الاعجاب الذى لاحد له الذى أصبح الآن من نصيب أرباب الفطنة فى الأداء على بيانو « ستاينواى » الكبير أو الارغن العملاق . فعندما كان ميرولو يعزف كانت أبواب الكنيسة تغلق للحيلولة دون اندفاع الخلق ودهس الواحد منهم للآخر بتأثير التلهف

(*) بريزرفيد سميث فى كتاب The Age of Reformation نيويورك ١٩٢٠) ص ٦٨٩ .

للسماح لهم بالدخول • ويبهر عزفه الموسيقيين والعوام على السواء ، وكان الطلاب الذين اجتذبتهم شهرته يتدفقون من سائر البلدان لسماع الفرتيوزو الكبير • نعم كان الموسيقيون وعازفو « هذا النوع البدائي من آلة البيانو » يطربون لهذه الموسيقى التي انتزعت أكبر ثناء من شكسبير •

وهكذا تساوت أشكال موسيقى الآلات فى المكانة مع المادريجال النابض بالحياة والموتيت البوليفونى الذى بلغ اقصى حد من الصقل ، والقداس بجلاله وروحانيته • وما يقابل الشانسون المادريجال فى موسيقى الآلات هو الكانزونه • أما الشكل الذى حرص على الاتباع الدقيق للبوليفونية وقابل الموتيت فى عالم الغناء فهو الريشيركارى • وطبقت كل هذه الاشكال الموسيقية المبدأ الحديث فى التلحين • وظهر لنا فى الفانتازيات والتوكاتات اشكال من موسيقى الآلات استمرت تحيا دون انقطاع فى القرون التالية ، فانحدرت التوكاتا من مجموعات الموسيقى النحاسية « الفانفار » فى نهاية القرون الوسطى واحتفظت بطابعها المناسب للاستهلالات • واسم التوكاتا مستمد من دق الطبول الذى يصحب مجموعات الطرومبيتات tocare (تعنى يدق*) وظل طابع آلات الطرق الاحتفالى لتوكاتا العصر الوسيط سائدا فى موسيقى آلات لوحات المفاتيح فى نهاية النهضة والباروك ، وامتد أثره وتضخم بفضل الحذق فى عزفه وتناوله • وتعكس توكاتات الارغن الكبير ليوهان سبستيان باخ هذه الروح ، وكذلك افتتاحيات الاوبرات الباكرة • أما « فانتازيا أو الفانسى » كما تدعى بانجلترا فتعد فى الواقع امتدادا « للريشيركارى » وبينما يعنى المصطلح فى العصر الحديث « مقطوعة موسيقية غير مقيدة بأى شروط شكلية مسبقة » ، كانت الحرية الكبرى الممنوحة للموسيقى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر لاتعنى الحرية بلا قيد ولا شرط • اذ كانت تراعى الوحدة اللحنية للمقطوعات — وهذامبدأ سمفونى أصيل • وأفضل ما يصور التنوع الكبير فى حرفية الصنعة عند الموسيقى هو الملاحظات التى ذكرها الموسيقى الانجليزى البارز توماس مورلى (١٥٥٧ — ١٦٠٣) مؤلف A Plaine Introduction to Practicall Musicke (١٥٦٧) فى كلامه عن الفانسى : « عندما يتناول الموسيقى أى نغمة ويتوقف عندها أو يثنيها ، ليطيلها أو يقصرها وفق هواه • فى هذه الحالة يعرض قدرا من الفن يفوق ما يظهر فى أى موسيقى اخرى ، لان الفنان الموسيقى لا يتقيد بأى شىء (أى بأى نص — أو كما يقول مورلى بأى ترنيمة خاصة ditty) • ولكنه يستطيع الاضافة أو التغيير كما يشتهى » • تضمنت هذه

(★) قاموس جروف : tocare تعنى يلمس •

الكلمات الكلام عن مبادىء البناء الموسيقى وجمالياتها التى حظيت بالتقدير ، واتبعت لعدة قرون • أن مثل هذه المبادىء ليست نتيجة عبث وتلاعب فى مادة وسيطة بدائية ، ولكنها قواعد مستقطرة من فن عظيم مزدهر •

الموسـيقى الجرمانية فى أواخر النهضة

اذا تركنا المسرح الاساسى للموسيقى ، سنرى أنه مع الاعتراف بعجز البلدان الاخرى عن منافسة الفن الايطالى فى عجائب نفائسه ، الا انها شاركت بدرجة لا بأس بها فى ازدهار موسيقى النهضة •

لاحظنا التطور البطىء للموسـيقى الجرمانية حتى ظهر هنريقوس ايزاك ابن الفلاندرز العظيم • فأمدها بالقوة الدافعة التى أدت الى ظهور شتولتسر وزنفل • ورأينا أيضـا كيف اعتمدت الحركة اللوترية على مؤازرة الموسيقيين المرموقين بزعامة الموسيقى اللاهوتى ابن فتنبرج نفسه (لوثر) • وازدهرت الاغنية الجـرمانية فى النصف الثانى من القـرن السادس عشـر ، فظهـرت مجموعات كبيرة ابتداء من المجلد المسمى
Guter, seltzamer und Künstreicher teutsche Gesang
(١٥٤٤) لفولفجانج شملتسل (١٥٠٠ ــ ١٥٦١) الذى احتوى أيضـا على بعض الهـزليات (على كيفك quodilibets) خلت من كل تناسب فى الروح الموسيقية ، ولم تزد عن نتف وشذرات منقولة عن المؤلفات الاخرى ، وكذلك كانت الكلمـات التى صـحبتها • وجـاء فى اعقابهـا مجمـوعات من تأليف «ماتيولى مايستر ــ وهو من أبناء البلدان الواطئة المجرمنين وموسيقى فى بلاط درسدن (١٥٦٣) ، اشتهربالمجموعة الكبيرةالمسماة Gute, alte, und neue teutsche Liedlein فى خمسـة اجـزاء ، نشـرها بين ١٥٣٩ أو ١٥٥٦ ، وجورج فورسكر (١٥١٤ ــ ١٥٦٨) وهو طبيب من نورمبرج شديد التحمس للهيومانية • واشـتد التأثير الاجنبى مرة أخرى بعد ظهور آخـر مجلدات فورستر ، وساد أبناء الشمال والفرنسيون والايطاليون الحيـاة الموسـيقية الجرمانية ، وشقت الفروتولا والفيلانيلا طريقهما وراء الألب ، وسرعان ما ترددت أصداء مرحهما الصـادق فى أعمال الجرمان • وهكذا وصف ليونارد ليختر أغانيه « بالأغانى الجـرمانية المرحة الجـديدة المؤلفة على غرار الكانزونى الايطالية nach Art der welschen Canzonen

ورغم وجـود موسيقيين عبـاقرة بين الاجانب من أمثـال لى مايسـتر وسـكانديللو وايفـو دى فنتـو ولاسـوس وزينـار « وكثيـر ممـن اشعروا الموسيقيين الجرمان بالتهيب ، الا أنه قد ظهر فى النصف الثانى من

القرن علم جرمانى جديد بأن يوضع فى صف هؤلاء الاعلام . كان هانس ليو هاسلر (١٥٦٤ ـ ١٦١٤) بين أوائل الجرمان الذين نزحوا الى ايطاليا (١٥٨٤) ، حيث درس بفينسيا على يد اندريا جابرييلى . وسرعان ما تصاحب مع ابن أخيه (جوفانى جابرييلى) وكان رفيقا له فى الدراسة . تأثر هذا البافارى كغيره من الزوار الاجانب تأثرا عميقا بالفن الايطالى ، وعاد الى موطنه والالحان النفاذة ترن فى اذنيه ، وهاسلر ليس أول موسيقى جرمانى يزور ايطاليا ، الا أنه أول موسيقى جرمانى عظيم تفاعلت فى وجدانه استاذيته المستحدثة بالاساليب اللاتينية بسليقته الجرمانية الاصلية . ونافست كانزوناته ومادريجالاته برقتها ونعومتها أفضل مالدى الايطاليين وبثت حياة جديدة فى عالم الموسيقى الجرمانية « كورساته » المزدوجة بروحها الفينسية الاصيلة ورحابة افريسكاته الحافلة بالالوان ، فبدأت الآن النهوض . وتمثل مجموعة اغانيه Lustgarten neuer teutscher Gesang (١٦٠١) أكبر خطوة فى هذا الطريق الطويل . فكل أغنية فى هذه المجموعة آية منمنمة من آيات توازن الاسلوب الموسيقى . ففيها اعتمد امتزاج الهارمونية والكونترابنط والصيغ الخطابية على روح فنية سامية . واستأثرت احدى الاغانى Mein Gremüth ist mir Verwirretباعجاب الموسيقيين الجرمان لعدة قرون انها نفس نغمة كورال موسيقى الآلام O Haupt voll Blut und Wunden المعروفة جيدا من الالحان العديدة التى وضعها لها باخ . ثمة قطبان آخران من أخلص ممثلى القرن : يواقيم أبورك (١٥٤٦ ـ ١٦١٠) من ماجدبورج ، ويوهانس اكارت (١٥٢٣ ـ ١٦١١) من تورنجيا ، والاثنان من دعائم الموسيقى البروتستانتية الباكرة ، وتميزا بالعمق وتعدد الجوانب .

لم يتأخر موسيقيو العود والارغن الجرمانيون (وكلمة موسيقى فى ذلك العصر كانت تعنى القيام بالأداء والتأليف معا) عن اقرانهم مؤلفى الكورال . ويمثل « هانس كوتر (١٤٨٥ ـ ١٥٤١) من ستراسبورج ـ ومن أوائل من اعتنقوا لبروتستانتية ـ والشفابى ليونارد كليبر (١٤٩٠ ـ ١٥٠٦) ـ وهانس بوخنر (١٥٨٣) ـ وهو من فورتبرج أيضا جناح الجنوب بين عازفى الارغن (فلم يشتهر أبناء الشمال فى عزفه الا فى القرن السابع عشر) تميز هؤلاء جميعا بمهارتهم كمؤلفين للموسيقى رغم عدم اتصافهم بشدة الاصالة . وأعظم عازف الارغن فى هذه الحقبة هو « باول هوفهايمر » (١٤٥٩ ـ ١٥٣٧) استاذ أغلب من سبق ذكرهم من الجرمان وكثيرين غيرهم من مشاهير عازفى الارغن . وهب هذا الفنان النمساوى قدرة على خلق الحان نادرة الجمال عبر عنها فى أغانى ممتازة موسيقيا أيضا . فيها استطاع تحويل « التلوين » القاصر الشائع فى عصره الى حليات أنيقة مصقولة للآلات .

تزايد عدد مؤلفى موسيقى العود فى القرن الخامس عشر ، وان كانت مؤلفات العود الدسمة لم تبدأ الا بمقطوعتى Tablalatur etlichen lobgesang und Liedlein uff die Orgeln und Lauten ١٥١٢ من تأليف الكفيف ارنولد شليك(مات بعد ١٥٢٧) • وجاء فى أعقاب شليك عدد وفير من عازفى العود ومؤلفاته ، لن يسمح المقام حتى بذكر اسماءهم • وهانس جيرك (مات ١٥٧٠) وهانس نيو سيدلر (١٥٠٨ ــ ١٥٦٣) وفولف هيكل وماتيو فاسيليوس (من النصف الثانى للقرن) هم مجرد قلائل من الرواد بين الكثيرين الذين استمر نشاطهم طيلة القرون التالية • وألف باخ ذاته عدة مؤلفات للعود •

العهد الثانى للرينسانس الفرنسى

استمر بقاء اتجاهات الموسيقى والأدب التى ظهرت فى العهد الاول من عصر النهضة الفرنسية (الهيومانية ، والولع بالروح الايطالية) ، وبلغا ابعد مراحل تقدمهما • ظل الفرنسيون يقلدون الايطاليين، غير ان محاكاتهم قد نمت عن وجود روح منافسة خطيرة ، وآمن الباحثون والشعراء فى العصر ايمانا عميقا بالعصر القديم • وصاحبهم هذا الايمان حتى فى مسائل الحياة العامة •

وساد ميدان الشعر جماعة من الشعراء تدعى بالـ Pléiade بزعامة بيير رونسار طالب الفن الجاد فى البحث عن اسلوب جميل مستحدث • وساقه البحث الى نبذ اسلافه الفرنسيين والرجوع الى القدامى • وبفضل اشتهائه الواضح للمجد ، وارهاف حسه وخياله واكتمال ذوقه ، حصل رونسار فى وقت قصير على لقب امير الشعراء الفرنسيين Prince des poètes français اما صديق رونسار وشريكه فى زعامة البليادفهو « جان انطوان دى باييف » (١٥٣٢ ــ ١٥٨٩) ــ وهو صاحب عبقرية خلاقة ؛ عالم اكثر منه فنان • وبين باقى اعضاء الجماعة بونتيو دى تيار ــ وهو من الاشراف اتباع المذهب المثالى وافلاطونى راسخ ، و « ريمى بيللو » من رجال الحاشية ومن شراء الباستورالات الرقيقة واتين جوريل شاعر ببلاط الملك شارل التاسع ومبدع التراجيديا الفرنسية الجديدة • ومن بين من يدعون اتباع رونسار أربعة من الرجال عكست حياتهم وأعمالهم العقائد والاتجاهات الفنية للعصر ، فكان فيليب دى سبورت من نماذج الشعراء الفنانين الشعبيين وتيودور اجريبا دوبنيه وهو من المناضلين الكالفينيين وشاعر فحل ، استلهم أنبياء اسرائيل فى نماذجه الأدبية وماتوران رينيه الذى نشأ فى ايطاليا ، ومثل نزعة الولع بايطاليا والتحرر فى الاسلوب ، وفرانسوا ماليرب غريمه ، ومن بين الشعراء البالغى التأثير وأعنف نقاد القرن • فلقد حاول تقييد الشعر الغنائى بقواعد صارمة ، وطالب فى نفس الوقت بالبساطة والمعقولية •

تكشف موسيقى هذا العهد ــ ونستطيع تسميتها لو اردنا بالعهد الثالث

لشانسون الفرنسية فى عصر النهضة (الذى أعقب وفاة جانكان) ـ عن نفس الاتجاهات التى ظهرت فى الادب ٠ ففيها ارتفاع مماثل لمكانة الهيومانية خلال القرن السادس عشر ٠ واعتمدت أهمية الأدب ـ خصوصا الشعر ـ على وثوق ارتباطه بالموسيقى ٠ ولم تعكس الموسيقى على الفور روح تقدم عصرها ، الا فيما ندر ٠ وقصد الشعراء فى هذه الحقبة جعل اشعارهم متناسبة مع الموسيقى ، وهكذا مثلوا الروح الهيومانية الصميمة ، فبدت لهم الموسيقى والشعر كفن ليريكى واحد ، لا يتجزأ ، يذكرنا بعالم اناكريون وسافو عند اليونان ٠ وحاول كل من رونسار وباييف اكتشاف شكل يمكن غناءه ، على طريقة اليونانيين ، فجاءا بشكل من الشانسون اعتمد على نماذج لاتينية ويونانية ، كانت حصيلته شيئا مبهما ، وسرعان ما ابتعد عن محاولة تقليد الفن اليونانى تقليدا حرفيا ، واختيرت غاية اكثر تحديدا ٠ واتجهت غايتهم منذ ذلك الحين الى خلق فن ليريكى جديد ، اى شعر ليريكى فرنسى عصرى متصور على النمط الكلاسيكى ٠ وهكذا اتخذت الهيومانية فى فرنسا مظهرا فنيا أعظم واتصفت بروح خلاقة اينع من المانيا ، حيث خضع الفن الموسيقى المحق للاهتمامات التربوية (البيداجوجية) ولمحاولات الاستنساخ الحرفى لطرائق القدم الكلاسيكية ٠ خلق الفرنسيون اسلوبا جديدا يمثلهم واستعانوا بالاشكال اللاتينية واليونانية كمجرد نماذج ، أما فى المانيا فكان الفن نتاج مدارس تركزت عنايتها على الشكل وشدة التخصص ٠ وفى فرنسا انبعث الفن تلقائيا ٠ وألف الجرمان موسيقى بسيطة نسبيا للاشعار اللاتينية ، بينما خلق الفرنسيون موسيقى متفيقهة ، فلحنوا اشعارا فرنسية مبنية على انماط كلاسيكية ٠ هذه هى الشعر الموزون vers mesuré ٠

ظهرت فى فرنسا المحاولات الاولى للشعر الموزون المقفى أو « الموزون » فى أواخر القرن الخامس عشر ، وأن كانت أول محاولات ناجحة لانتاج شعر موزون قدحدثت فى ايطاليا بعد ظهوركتاب Versi e Regale de la Nuova Poesia Toscana (١٥٣٩) لكلاوديوفولوجى ٠ وأنشئت بفضله اكاديمية الشعر الحديث Academia della Nuova Poesia التى لم يسمح فيها بغير الشعر الموزون ٠ وانتقلت الحركةلفرنسا ، وبعد محاولات أولية عديدة ظهر سنة ١٥٦٢ بحث « لدى لاتاى » بعنوان Manière de Faine des Vers en Français conmme en Grec et en Latin (طريقة انشاء الشعر بالفرنسية على غرار اليونانية واللاتينية) ٠ وهكذا ورغم مزاعم باييف فانه لم يكن مخترع الشعر الموزون ، وأن صح القول بأنه أول من اتبعه بانتظام ، وأول من اشار الى امكان الربط بينه وبين الموسيقى ٠

ترجع اصالة الشعر الموزون ، كما تصوره « باييف » الى أنه لم يكن مجرد صورة منقولة عن الشعر الكلاسيكى ، ولكنه منظوم باللغة الفرنسية ،

مســاير لروحهــا ، متوافق مع مبادىء النظم الكلاســيكى . وبعد ان ارتقى بالأوزان الدقيقة لهذا الشـــكل كثيرون من الموســـيقيين الذين كانوا على اتصال بما أصبح يدعى فيما بعد بالاكاديمية ، فرضوا ايقاعه على الموسيقى بل وتأثرت به البوليفونية ذاتها . ويمثل « الشعر الموزون » ـ وهو من أعجب الامثلة التى فرضتها «الهيومانية» ـ عند تطبيق معتقداتها ـ مظهراً هاما لمعتقدات الفن فى « عصر النهضة الفرنسـية » . على ان اصـــحاب اليقظة والانتباه من الموسيقيين كانوا على دراية بما قام به بابيف البارع ، لانه فى الواقع قد حاول ارغام اللغة الفرنسية على اتباع ايقاعات منتقاه بتعنت ، وغير مناســـبة لها كما كانت هناك استحالة أخرى ترتبت على تقييد اللغة بحيث تتمشى مع الدقات الموسيقية ، لان الموسيقى القديمة التى حاول بابيف تقليدها مقسمة الى جمل وليست مقسمة الى مجموعات ايقاعية توحى بموسيقى الآلات .. ورفض زعماء موسيقى الشانسون فى النصف الثانى من القرن اتباع نظرياته ، واعتقدوا ان ارغام الموسيقى على اتباع Pulsating group (bur rythm) يعنى القضاء على تعابيرها الكامنة ، ومن ثم رفضوا اتباع هذه الطريقة ، وعندما فعلوا ذلك اقتربوا بالفعل من الفكرة الكلاسيكية اكثر مما فعل اى لغوى متحمس من الهيومانيين .

وجه المعاصرون انتقادا مريرا الى الشكل الادبى « للشعر الموزون » دون نظر الى لحنه الموسيقى . ولم يلق ترحيبا الا فى دوائر ادبية معينة سادت فيها الميول الهيومانية . ومن بين المنظمات التى ناصـــرت قضـــية الهيومانية « الاكاديمية الفرنسية للشعر والموسيقى » Academie Française de Poesie et de Musiqre اول اكاديمية تنشىء بفرنسا ، وتتبع فى الفن معايير نظرية بحتة . ولم تحاول البته تعميم ما حققته ، وسوف تسنح لنا الفرصة للكلام عن الاكاديمية فى فصل تال .

شابه « رونسار » بابيف فى اهتمامه باعادة احياء الفن اليونانى ، ولكنه اتبع طريقا آخر ، فاعتقد انه قادر على احياء الروح اليونانية بطريقة غير مباشرة ، بتقليد الايطاليين ، واما القول بان شعر رونسار قد قصد به دائما « التناسب على نحو رائع مع الموســـيقى » فلا يمكن الركون اليه كثيرا(*) ، ان نظرة هذا الشاعر العظيم من شعراء عصر النهضة الى الموسيقى مسئولة الى حد كبير عن الحضارة الموسيقية الفذة فى فرنسا فى القرن الســـادس عشر : الحضارة التى عكست على نحو رائع عبقرية ابناء الغال (فرنسا) ، فقبل ذلك ، نظر الى « الصونيت » كشكل ادبى مستقل . فلما جاء رونسار

(*) اندريا بيرو ـ يوهان سبستيان باخ ـ باريس ١٩٢٤ ـ الطبعة السادسة ص ١٨٢ .

وادرك امكان المواءمة بينها وبين الموسيقى ، أسفر ذلك عن ظهور الصونيت فى مظهرها الحديث · وتضمن مانشر سنة ١٥٥٢ أربعة انواع كلها مناسبة للموسيقى الفها أعظم مؤلفى موسيقى الشانسون فى العصر : « جانكان » و « موديبه » و « سيرتون » و «جوديمى » · ومن النواحى الأخرى المثيرة للاهتمام فيما قام به رونسار ، : استنكاره للتلاحين الدارجة ، واصراره على عمل تلاحين بوليفونية لاشعاره ، ومن هنا نشب الصراع بينه وبين بعض معاصريه ، وان كان الكثير من شعره قد راح ضحية « المونوفونية » الشعبية · وبعد ارتقاء هنرى الرابع للعرش ـ وبخاصة فى فترة توليه للحكم ، اتجه الموسيقيون الى القوالب غير الفنية « كباليه البلاط » و « آريا البلاط » ، وتلاشت البوليفونية الفنية ، ومعها رونسار ، الذى التصق اسمه بالموسيقى البوليفونية المصقولة ·

فى آخر عصور تاليف « الشانسون » ، تحول التعبير التلقائى الذى عرف عن المرحلة الوسطى من أسلوب عصر النهضة ، الى اسلوب أكثر تعقيدا وصقلا ، لم تعد الصدارة للشانسون كاداة فنية ، فهى كنمط ازدادت اتجاها الى التلفيق بين العناصر المختلفة ، ووقعت بالفعل تحت تأثير المادريجال الايطالى ، فى أواخر عصر النهضة · ويمكننا أن نختار بين الموسيقيين العديدين فى العصر القليل من الممثلين له : غليوم كوستيليه (١٥٣١ ـ ١٦٩٦) ويقال أنه من أصل كلتى ، ولكنه عاش حياته كلها فى فرنسا · وجمال شانسوتانه ، وصفاؤها من دلائل شكل كامل الاستيفاء · فهى تتألف من أقسام محددة المعالم ، توحى من حين لآخر بوجود بناء شكلى يمكن وصفه بالرموز أ ـ ب ـ أ · كما ان الموسيقى عندما يعيد عرض أى قسم بامانة ، يبدو وكانه قد اتبع شكل « الروندو » رغم عدم تماثل المادة اللحنية · ولعل كلود لوجين (١٥٢٨ ـ ١٦٠٠) موسيقى البلاط عند الملك هو أبرز موسيقى فرنسى فى النصف الثانى من القرن ، ومن انصار « الشعر الموزون » الذى نادى به « باييف » · تميز اسلوبه بشدة حيويته وبالمعية صيغته الخطابية والحانه خلابة لنضارتها · ولكن هناك تحولا فى الروح قد كشف عن نفسه فى الكثير من أعمال هذا الشاعر الموسيقى الممتاز · فلقد أظهر فى لحنه الذى وضعه لقصيدة رونسار : « الربيع » ـ واقترب فى اسلوبها بعض الشىء من اسلوب فيكى ـ ميلا الى اتباع أسلوب الموتيت الاكثر وقارا · وعلى الرغم من غزارة ما عنده من كونترابنط الا انه كثيرا ما يجنح الى الرتابة ، وبخاصة عندما يؤثر التاليف لاكثر من سطور اربعة · فلقد اتجه الى التاليف حتى لثمانية سطور لحنية ، وهذا أمر غير مألوف فى الشانسون · وينزع عندما يفعل ذلك الى الرجوع الى الحيل الكونترابنطية ذات الطابع التقليدى ، وبذلك ازداد

الجانب الشكلى فى اسلوبه · أن ظهور مثل هذه الميول فى عمل هذا الموسيقى الموهـوب الى حد بعيد يمكن ان يعزى الى قرابته بالهجنوت (البروتستانت الفرنسية) واعتناق معتقدات باييف التى بدت بالضرورة أقرب الى سـترة ضيقة بالنسبة لهذا الموسيقى الرشـيق المتألق بطبعه · و « بيير سـيرتون » (مات ١٥٧٢) من ملحنى الشانسون أيضـا ، الفياضين بالحيوية من أبناء المدرسة القديمة ، وأهميته كمؤلف لموسيقى الكنيسة ليست أقل شأنا ·

بقى بعد ذلك ملحنان هامان آخران للشـانسون : جاك موديبه (١٥٥٧ ـ ١٦٢٧ ـ أحـد أنصـار باييف المتحمسـين ، ومبدع الكثير من الشـانسـونات « الموزونة » ذات الاربعة سطور لحنية ، ورولان دى لاسـوس ، الذى اكتمل فى شانسوناته بحق تطور هذا الشكل الموسيقى الرائع · جاء موديبه بأمثلة عديدة للموسيقى المعتمدة على « الشعر الموزون » · وما يمـكن ان يقال عن مثل هذه الموسيقى قليل نسبيا · فما قد يقال عن أى مقطوعة من المقطوعات ينطبق على خير وجه على باقى المقطوعات لتماثل طبيعة شـكل هذا الشعر · تألفت أمثلة موديبه فى الأغلب من شانسونات قصـيرة ذات تآلفات بسـيطة لا تختلف عن الـكورالات اللوثرية البـاكرة · وتزود لاسـوس بفضـل تعدد جوانبه واتساع تجربته فى مختلف الاشكال بحرفية سـاعدته على التعبير بمهارة وبراعة عن نفسه فى أى اسلوب ، فكان قادرا على اتباع الاسـلوب الفرنسى المميز لجانكان بكل ما فيه من « تكلف » ، أو اتباع اسـلوب « غالى » واضح على غرار سيرتون مثلا · وبالرغم من تنوع النبر بلا حد فى شانسوناته فان موسيقاه قد تكيفت على على خير وجـه مع النص · ولكنها لم تتجه للوصف بتاتا بالمعنى الذى فهمه جانكان · ربما بدا من العسير ، ان لم يكن مستحيلا العثور على أية هفوة فى شانسونات لاسـوس ، وسـتظل تاجا يتوج هامـة شانسونات عهد النهضة · على أنه من المستطاع اكتشاف شىء من الانعزال أو من السخرية فى هذه المؤلفات قد عبر عنها بطريقة بارعة للغاية · فمن حين لآخر نصادف حواشى منمنمة تضـاف الى الشانسونات المكتملة أو انحرافا مفاجئا الى التعقيد البوليفونى ، وانما فى سلاسة لم تؤثر على روح الاسـلوب السـائد ، أو تعرضـه لأى تشـويه · وربما اكتشـف لأول وهلة مثل هذه الاشياء شيئا من السخرية اللاذعة · ويذكرنا هذا بباخ ، الذى عرف بعدم ميله للتظاهر ، وبمرونته ، وكان يلجأ من حين لآخر لموضوع من الفوجة أو غيره من الالحان التى الفها موسيقيون اقل منه مكانه ، ويصـنع منها مؤلفا هائلا ، وكأنه يرغب فى كشف ما فى هذا اللحن من امكانات كامنة ·

لو قارنا مبدعات آخر شانسونات النهضة بشانسونات العصـر السالف ، نستطيع القول بكل اطمئنان بان الشانسون قد ازدادت تعقدا ، كما فقدت بتأثير

الموتيت والمادريجال (التى ساعدت فى خلقه) النضارة والتلقائية اللازمين لها كشكل فنى فريد • ومما يثير الاهتمام تفوق المادريجال فى هذا العهد على الشانسون الى حد بعيد ، وتراجع الفرنسيون ـ الذين تعلم منهم الايطاليون والانجليز ـ الى الوراء ، بعد انتشـار الاشكال الايطالية والانجليزية • ورغم الشعبية الكبرى لهذه الاشكال الايطالية والانجليزية الا أنه قـد بقى ميدان آخر فى الموسيقى الفرنسية ، تميز بخصيه واثارته للاهتمام ، ولم يزح الستار عن جانب كبير منه •

الهجنوت وموسـيقاهم

ظهرت البروتستانتية فى فرنسـا فى وقت مبكر من القرن السادس عشر ، وزودتها المعتقدات اللوترية بقوة دافعة كبيرة ، ولاقت اضطهادا مباشـرا لم يحل دون حدوثه التسامح النسبى لفرانسوا الاول ، وتزعم اخته مرجريت أميرة نافار للحركة البروتستانتية ، ورعايتها لها • واشـتد الاضطهاد بعد ازدياد عدد الهجنوت ، ولكن بمجىء سنة ١٥٥٩ ، ازداد عددهم بقدر كاف سـمح لهم بعقـد محفل قـومى ، قام بتشـييد كنيسـة تؤمن بالكالفينية ، وحـكومة « مشيخية » • ونجح الهجنوت رغم التفاوت السـاحق بفضـل وحدتهم • ولا جدال فى أنما تعرض له الهجنوت من اضطهاد بلا شفقة ولا رحمة انما يرجع الى حد كبير الى كفاءة تنظيمهم الذى جعلهم موضع تهديد سياسى للتاج ، ويؤيد ذلك الاتهامات المتبادلة بين البابا بولس الثالث والملك فرانسوا الاول حول شـدة القسوة فى معاملة البروتستانت •

وساعدت على تدعيم دعوى الاصـلاح الدينى فى فرنسـا الالحـان التى وضعها « كليمان مارو » لترجمات المزامير ، وقامت بدور فاق أى دور آخر ، فلم تلق فى هذا البلد الترجمات الدارجة للكتب المقدسـة أى اكتراث • وتمشيا مع الروح الهيومانية استمر تفضيل الشعر على النثر ، حتى فى أبعد الموضوعات توافقا معه •

سيطرت على موسيقى البروتستانتية الفرنسية ، روح زعيمها • ويذكرنا هـذا الموقف بدور لوتر فى الكنيسـة البروتسـتانتية الجـرمانية • لم يكن جان كالفان (١٥٠٩ ـ ١٥٦٤) ميالا للموسيقى • اذ أدرك آباء الكنيسـة أن الموسيقى « فى حالة ممارستها ممارسـة صحيحة تسـاعد على الترويح عن النفس ، ولكنها تؤدى أيضا الى النزوة والشهوة ••• وعلينا أن نحـذر مما تهيئوه من فرص لانفلات العيار والانحلال ، أو التخنث بتأثير ما فيها من متع فوضوية » • ان روح القديس أغسطين والبابا جريجوار هى التى تتحدث من

خلال هذه الكلمات ، أى نفس روح الورع الصارم واخلاص الايمان التى تسببت بصرامتها وجمودها فى شل ايطاليا لعدة قرون ، ولكن هذه الروح هى التى حالت دون مشاركة ايطاليا فيما حدث من تقدم موسيقى خصب فى عالم القوطية • وأثارت قسوة اتباع كالفان موجة من الاستنكار • وبمضى الزمان تعدل الكثير من معتقداته تعديلا جوهريا • ولم تعد تؤمن بآراء كالفان بحذافيرها حتى الكنائس التى اتبعته واتبعت عقيدته • على أنه من غير المستطاع الشك فى اخلاصه وحماسه • ولمذهبه قيمة عظمى فى تاريخ الفكر المسيحى ، ومع هذا فمن الجدير بالذكر الا يحدث أى تفوق موسيقى فى البلدان التى رحبت بالعقيدة الكالفينية كاسكتلندة ، حيث غرس جون نوكس هذه المبادىء ، وكذلك فى بعض اجزاء من هولاندة وسويسرا وولايات نيو انجلند بعد ان استقرت هذه المبادىء فى حياتهم ، أما فى فرنسا حيث ظل الهجنوت أقلية صغرى ، وانجلترا التى اضطر البيورتان فيها الى التنحى عن زعمائهم ، فقد سارت الامور فى طريق مختلف ، ولكن الثقافة الموسيقية لاتباع لوتر قد وقفت دائما موقفا غريبا متباينا مع الاتجاه المتزمت الذى عادى الموسيقى فى اجزاء من انجلترا والمانيا وويلز وشكوتلانده وبعض اجزاء من سويسرا والمانيا • وأما أنه من غير المستطاع اخماد حب الشعب الراسخ للموسيقى فأمر يمكن تبينه من الاغانى الفولكلورية فى كل هذه البلدان ، وحتى عند الاسكتلنديين اقل الناس ميلاً للافصاح عما فى وجدانهم ، فلقد انتجوا عددا وفيرا منها • وكان فنهم الموسيقى اماجاء فى مرتبة أدنى من فن البلدان المحيطة ، أو اخفق اخفاقا تاما فى النهوض •

بعد ابعاد كالفان من جنيف ، اختار ستراسبورج مقاما له (١٥٣٨) وقرر مجاراة المثل اللوترى ، فاختار بعض المزامير لشعائر كنيسته ، وعلى الرغم من وجود تشابه بين نوايا المصلح الدينى السويسرى ، ونوايا لوتر الا أن نتائج أعماله قد جاءت متعارضة على طول الخط مع نظرة المصلح الجرمانى الى الموسيقى • وكان قد بدأ الابتعاد عن النظرة اللوترية الى الموسيقى فى الكنيسة البروتستانتية بأولريخ تسفنجلى (١٤٨٤ ــ ١٥٣١) ، مع أن هذا المصلح السويسرى كان شاعرا وموسيقيا • واتخذ الاتجاه طابع العداء القاطع عند كالفان الذى تعمد التخلى عن التقاليد الموسيقية التى تمسك لوتر بالمحافظة عليها • تعمد اذن كالفان قطع الروابط التى تربط بين موسيقى الكنيسة والفن ، وبالغ فى التركيز على الجوانب الاخلاقية فى الحركة مما هدد باخماد جذوة الاغنية الشعبية الفولكورية التى كان لها تأثير بعيد على الموسيقى البروتستانتية الباكرة • وطبقت على الموسيقى الشعائر الصارمة الهادفة الى البساطة عند كالفان ، وكذلك التشدد الذى اتبعه رجال الدين فى فرض قواعد الاخلاق ، بل وبعض التعاليم الخاصة بتحريم البذخ فى الملبس

وطرق عيش المواطنين . والقى فى السجن بلويس بورجوا الموسيقى المسالم الوديع ، لانه عدل نغمات بعض المزامير « دون اذن » بعد أن خدم مجلس مدينة جنيف الشحيح بلا مقابل .

واجهت الكالفنيون ، وهم خاضعون لهذه الظروف مشكلة ابداع موسيقى تمثلهم وفقا لهـذه الاتجـاهات . ورجع كالفـان الى الموسيقيين البروتسـتانت لتلحين المزامير ، ولكنه رأى وجوب الاكتفاء بغناء الالحان البوليفونية للكتاب المقدس فى البيوت ، أى فى محيط عائلى ، وفى نطاق الاصدقاء ، لغاية التهذيب والتسبيح بحمد الله . وعند التعرض لموسـيقى شعائر العبـادة فى الطقوس الدينية فى الكنيسة رفض السماح بأى شىء أكثر من ترتيل بعض الغنـاء الجماعى البسيط . وألف الموسيقيون الذين عملوا فى ظل هذه العقائد الجمالية الطقوسية الصارمة هارمونيات بسيطة لنغمات المزامير بدت باهتة أقرب للغاية العملية منها للفن . ومع هـذا فقد نهضت الموسيقى البروتستانتية الفرنسية « التى رئى اقتصارها على البيوت » ، وسـرعان ما ظهر فيهـا نظير وقور للموتيت البوليفونى ، واستعمل الكونترابنط فيها بمهارة كبيرة وفهم . ويصح فى الواقع وصـــف الحان المزامير الاكثر اتقانا « لكلود جوديمل » و « جال مودويه » بأنها موتيتات كبيرة اعتمدت على ترجمات فرنسية للمزامير .

نشر كليمان مارو ثلاثين مزمارا فى جنيف (١٥٤٢) وأتبعها بمجموعة أخرى مؤلفة من خمســين مزمورا مع تمهيد لكالفان ، صـــرح فيه بأمـــكان اســتخدام الاغانى فى حالة تزويدها بالحان معتدلة « حتى فى الكنيســة » . وواصـــل العمـــل بعد وفاة مارو ، تيودور بيز Bèze (١٥٥١ ـ ١٥٦٢) الهيومانى العالم ، والمدافع الرئيسى عن كل جموع الاصلاح الدينى فى فرنسا ، وبدأت الحان المزامير فى الظهور . واشـــترك من بين الموسيقيين الاساسيين فى هذا العمل : لويس بورجوا (١٥١٩ حتى بعد ١٥٦١) مؤلف الكثير من النغمــات لمزامير جنيف . وكلود جـوديمل (١٥٠٥ ـ ١٥٧٢) الذى قتـل بفظاعة فى مذبحة الهجنوت فى ليون ٢٧ أغسطس سنة ١٥٧٢ . وكان جوديمل قد انضم ـ وهو موسيقى قدير حسن التدريب ـ الى صفوف الهجنوت بعد أن ألف عددا من القداسات والشانسونات ، وتوافر له حسن استعداد سـاعده على تزويد المزامير بالموســيقى . وفى سنة ١٥٦٦ ، ظهـر من كتب مزامير جوديمل ثمانية أجزاء احتوت على الحان شامخة فى أسلوب الموتيت . ووضـع جوديمل لحنين آخرين لمزامير مارو ، وبيز . وفى سنة ١٥٦٤ نشـــرها فى صورة مختصرة ، ووضع لها الحانا موسيقية فى أسلوب الموتيت وانما بصورة

معتدلة ثم نشر سنة ١٥٦٥ المزامير كاملة فى أسلوب شديد التبسيط ، لم تزد فيه الهارمونية عن أكثر من تآلفات • وقصد بهذه المزامير ، التى روعيت فيها البساطة ، قيام جموع المصلين بغنائها •

أصبحت مزامير الهجنوت فى نصها والحانها جزءا لا يتجزأ من الموسيقى البروتستانتية ، واحدثت تاثيرا هائلا فى شتى أنحاء أوربا البروتستانتية والمستعمرات الامريكية • وظهر فى القرن السادس عشر وحده ما ينوف عن المائة طبعة فرنسية لهذه المزامير ، وسرعان ما شعر العالم اللوترى بالأثر القوى لهذا الفكر الموسيقى الذى لم يعبر عن روح الكتاب المقدس فحسب ، ولكنه التزم معناه الحرفى أيضا ، وبذلك عمد الى تقييد نوع الموسيقى الذى نادى به لوتر ، بل واتجه الى الاعتراض عليه فابتعد بذلك عن أى مقاصد فنية • ولا تكمن أهمية المزامير فى الحانها التى أصبحت موضع اعتزاز مختلف الطوائف البروتستانتية التى تنظر اليها نظرة تقدير ، بقدر اثرها المقنع المتسلط ، وما استحدثته من اتجاه وأسلوب وطريقة فى التلحين • وبدافع هذا التأثير ، عاد رجال اللاهوت الى الاصرار والالحاح لاستعمال اللغة الدارجة والتركيز عليها ، واشتركوا مع الموسيقيين فى الابتعاد عن نظرة لوتر الجمالية الفنية التى بدت خطرة فى نظرهم ، لانها قد تؤدى الى الانحراف عن روح الورع والاخلاص • والنتيجة الخالدة لهذه الرجعى الى الاتجاه الاغسطينى هى الابتعاد عما يدعى بالحان « التنور » ورفعت نغمة الكورال من سطر التنور الأقرب الى الغموض ، ونقلت الى السطر العلوى أو السوبرانو • ونشر «لوكاس أو زياندر» (١٥٣٤ — ١٦٠٤) واعظ البلاط فى فورتمبرج ومن المتعددى الجوانب ذوى الثقافات العالية أول كتاب Fifty Spiritual Songs Psalms (١٥٨٦) ، وفيه تم تنفيذ القاعدة الجديدة بطريقة منهجية • وبعد نشر هذا الكتاب ، وصلنا الى مرحلة جديدة فى تقدم الكنيسة : النظر الى المميزات والقيم الفنية كأشياء متعارضة مع مطالب الدين ، فبدت الاغانى البروتستانتية الجديدة الشبيهة بالتراتيل فى بساطتها وصرامتها أشبه بموسيقى المناسبات Gebrauchsmusik التى لايراعى فيها غير جانب ما ينفع جموع المصلين ، ورفض فيها أى عون من دوائر الفن • وقدر لهذا الاتجاه الجديد الذى قد يبدو جدبا كريها ، ان ينتج فنا عظيما بمجرد فتور ما فيه من عداء أوائل الكالفنيين لعالم الفن ، وان كان التقدم لم يبلغ غايته فى البلد الذى نشأ فيه •

أسبانيا وموسيقاها ابان عصر النهضة

لم تتوحد أسبانيا ، وتصبح دولة الا فى وقت متأخر نسبيا (فى القرن الخامس عشر) ، وبذلك كانت أكثر بلدان العالم الكاثوليكى اتصافا بالروح

الوسيطة ، وتشبثا بالكاثوليكية • كانت الكنيسة تتذكر دائما ما بينها وبين الدول الاسلامية والمجاورة من أوجه خلاف ، وحثها ذلك على زيادة اليقظة والحرص على الوحدة أكثر من كنائس البلدان الأخرى • وملأتها الحرب الصليبية ضد غرناطة (العربية) من جديد بحماس واضح ، ولم تشارك الكنيسة في رسالتها نحو أوربا الا بعد طرد العرب سنة ١٤٩٣ ، وكانت قبل ذلك الحين تعيش فى عزلة • والكنيسة الاسبانية قومية المنزع ، وان اتصفت بكاثوليكيتها الصميمة ، فلم تتأثر بحركة « النهضة » الا قليلا ، وتكاد الا تكون قد تأثرت بحركة الاصلاح الدينى (البروتستانتى) • وساعد على احتفاظها بسلطان الكنيسة الوسيطة صراعها مع الاسلام ، واستقامة تعاليمها المعتمدة على التعاليم (السكولائية) والاخلاقية ، وتنظيمها المثالى ، وتشبعها الكامل بالروح الصوفية ، وعزلتها • ثم جاء الهابسبورج بفرسانهم فارتفعت شبه الجزيرة الايبرية الى مصاف القوى العالمية ، ولكن طموحها قد ظل مشبعا بالعاطفة الكاثوليكية ، وسلح هذا البلد وهذا الجو البابا بسلطان سياسى هائل تمثل فى شخصيتى شارلكان وفيليب الثانى ، واجناتيوس لويولا القوة المحركة للنشاط الكاثوليكى • وذابت القومية الاسبانية فى الروح العالمية لروما ، واسفر ذلك عن ظهور مثل الحركة المناهضة للاصلاح البروتستانتى • هذا هو سبب عدم امكان فصل الحضارة الاسبانية عن الكنيسة ، وبذلك يتحتم معرفة الكنيسة الاسبانية قبل التعرف الى فن اسبانيا وادبها •

ادى التنوع الشديد فى خليط اجناس اسبانيا المؤلف من ايبريين وكلتيين وبشكونسيين وقوطيين وعرب وبرابرة الى صبغ القومية الاسبانية بصبغة غريبة جعلتها مختلفة عن باقى الامم الرومانية • وربما امكن رد قسوة الخلق الاسبانى الى غلبة العاطفة على الارادة • وقد تمثل هذا فى محاكم التفتيش والافتتان بمصارعة الثيران • ومن المقومات التى ساعدت على ظهور حضارة يتعذر وصفها زهد الاسبانى ، وشدة تعلقه ــ الصارم بالتقاليد ، ومثابرته على خدمة الكنيسة ، اعتمادا على روح صهرتها الصراعات التى دامت قرونا طويلة مع الغزاة الافريقيين ، وزاد من صلابتها الحرارة اللافحة لارض قسطالة الوعرة •

وساعد الايمان الذى لايتزعزع بالتقاليد والاعجاب بروح الشجاعة والارستقراطية التى غمر بها فرسان الاقطاع البلاد على ظهور شعور بالزهو ، واحساس ارستقراطى بقيمة المظهر والشكل ، وسمو فى الحديث ، والتحليق بالشعر الى افاق عالية ، وقدرة ملحوظة على البلاغة • كل هذه السمات واضحة فى كل مظهر من مظاهر الفن الاسبانى • ومع الاعتراف بتعذر انكار اثر المشرق ، الا انه لايصح اعتباره الدعامة الاساسية للحضارة الاسبانية • فالى جانب اتصاف الاسبان بالميل الى الزخرف المعروف عن المشرق ، فانهم قد

أنحازوا دائما للواقعية ، المقابلة للولع بالزخرف ٠ومن السمات الاسبانية الاصيلة الافتتان بالطبيعة الخالية من الحلية ، وشدة البأس ، والتحرر من كل وهم ، ولايمكن مصادفة هذه السمات فى تكوين اى شعب رومانى آخر ٠

تشابهت اسبانيا مع المانيا فى بعدها عن الفن الكلاسيكى وعن الروح الخالصة للرينسانس ٠ وبلغ الفن الأسبانى نضجه فى عصر الباروك ، فبزغ فيه الفن القوطى المتأخر بغير خضوع لتأثير عصر النهضة ووساطته ٠ كانت رسالة عصر النهضة ، مع تكرار ما قاله ميشليه بمثابة « كشف عن الانسان — decouverte de l'homme » وان كان ما تحقق اكتشافه فيها هو موطن روح الانسان ، لا الروح ذاتها ٠ وعثر الباروك على روحه ، واكتشف أنها روح خلقت للمعاناة ٠ كان الانسان فى عصر النهضة يقول وهو يبتسم : نحن نحيا Vivamus » ، وأما انسان عهد الباروك ، فكان يقول memento mori « تذكر أنك ستموت » لم ينطق أى شعب من الشعوب بهذه الكلمات بحماسة وحرارة مماثلة للاسبان ٠ وبهرت معضلات الاخرة الابدية الأبيريين ، وأشعرتهم فكرة القدر بالقشعريرة ٠ وكم هناك من اختلاف بينهم وبين الايطاليين ٠ فلقد اتسم ، حتى قديسيهم ، بالتحرر والتعاطف على هذا العالم والعلم بأحواله ، ومعرفة متع الارض ، وعدم الاستخفاف بها ٠ تفسر هذه الخصائص القومية لماذا قدر لايطاليا مناصرة النهضة تاركة اسبانيا — حيث كان كل شيء غارقا فى دنيا الكنيسة — لعالم الفانتازيا والانفعال والفخامة المأثورة عن الباروك ٠

يصعب القول بانه قد تم كشف النقاب عن الموسيقى الاسبانية فى العصر الوسيط وعصر النهضة وبداية الباروك ٠ كما ان موسيقى الكنيسة — وبخاصة فى العصور الاولى — تكاد الا تكون معروفة على الاطلاق بسبب عدم نشرها ٠ ومع هذا فلا بد ان تكون الحياة الموسيقية فى اسبانيا قد تميزت بخصوبتها الفذة ، فقد شاعت الاتصالات الموسيقية الحية بين قشطالة وقتالونيا واراجون وبين فرنسا والفلاندرز وايطاليا ٠ وفى هذا المقام ، يمكن القول بأن تأثر الموسيقى بعصر النهضة قد فاق تأثر الفنون التشكيلية بها ، وبان بقدر يمكن تقديره ٠ وقام « الفونسو الشهم » (١٣٩٦ — ١٤٥٨) ملك اراجون وفاتح نابلى والنصير المتحمس للفنون والآداب بالكثير لزيادة تأثير النهضة ، فلقد أوصى عند وفاته بنابلى لابنه فرد يناند ؛ وباراجون لاخيه خوان الثانى وبذلك استمر الاتصال بين البلدين ، فاشترك كثيرون من الاسبان فى كورس الكنيسة البابوية ، كما خدم بعضهم فى بلاط سفورزا بميلانو ٠ وتوثقت الصلة بين البلدان الواطئة واسبانيا حتى قبل عهد الوصاية ٠

وانحـــدرت من « الشـــانسون دي جســـت » cantar de geste عند الاسبان الرومانسات ، ويغنيها المنستريل والادباتية المتجولون • وتعتمد على نغمات بسيطة تدعى « بالتوناداس » وتشغل هذه الرومانســات مــكانة ربما فاقت فى أهميتها مكانة المادريجال فى ايطاليا • ووضــع موســـيقيو العود الاسبان تنويعات « للتوناداس » التى كانت تصحب آداء الرومانسات ، وورث المسرح الاسبانى حكاياته المدهشة ، واشــجانه السامية ومســاجلاته الملحمية المتعددة المشاعر ، بالوانها الليريكية النابضة من هذه الرومانسات العريقة التى عكستكل ملامح الخلق القومى لاسبانيا ، وروحها الأدبية • وكما انتقلت روح الرومانســات الى جو المســرح القومى فى المستقبل ، مهد « ديوان الحب الصادق Libre de Buen Amor للشاعر خوان رويتت (١٢٨٣ ــ ١٣٥٠) ــ من أروع الحوليات فى الادب العالمى ــ للادب الواقعى العظيم الذى ظهر فى القرون التالية فى قصص الافاقين والمتشردين • فلقد ظهر فى هذه القصص ، وفى أنقى المظاهر الظرف الاسبانى والفن الاســـبانى لتصـــوير الشخصيات • وزودت الاشجان والروح الارســتقراطية الشجية ولهجــة الافاقين المنبوذين والحــكايات التى كثيــرا ما اتجهت الى الفحش ، الــكوميديا البطوليـــة بمورد عذب •

والى جانب الاشكال الأصيلة فى الشعر الاسبانى ــ وخصوصا الكانثيوروس، أو مجموعات الرومانسات والاغانى الاخرى ، علينا ان نضيف من الآن فصاعدا شعر البلاط المزدهر ، بتصنعه وتكلفه ، الذى ارتقى بتأثير النهضــة الايطالية • لم يــكن « البتراركيون » الاســبان أقل شـــأنا من أقرانهم الايطاليين ، ومثل رنين الشعر الساحر ، وموسيقى اشعارهم قمة الجمال التى تستطيع أى لغـــة بلوغها • واستمرت الرومانســات الاصيلة فى البقاء ، ولكن ما ان هل الثلث الأخير من القرن الســادس عشــر حتى تحقق انتصــار مدرســة الاسلوب الايطالى Itàlico modo ، فعكف رهط من الشــعراء على اعادة صــياغة الرومانســات القديمة ، وتأليف رومانســات جديدة ، واحتل المســرح مكانة الرومانس فى العصر السالف ، وكشفت العبقرية الاسبانية عن نفسها ــ هنــا وفى القصص ــ عن أعظم قدر من الفحولة والاصـــالة ، وعبرت عن كل مالدى الشعب الاسبانى من مشــاعر وتطلعات • على ان المســرح ينقلنا بالفعل الى أكثر الميادين تمثيلا للباروك •

وانتج هذا العصر الشعرى الرائع موسيقى عكست باخلاص الروح التى تشبع بها الشعراء • وتعرفنا الرومانسات والصونيت والفيلانيكيكوس (التى نشرها فرانشسكو آثنخو باربييرى عام ١٩٨٠ بعنوان Concionero Musical

de los Siglos XV XVI مقدار ماق هذه القرون من خصب ابداعى موسيقى يثير الدهشة • فمن الربعمائة والخمسين المقطوعة المؤلفة لثلاثة سطور لحنية أو أربعة ثمانية وستون من تأليف الشاعر الكبير خوان دى انثينا (١٤٦٩ ١٥٣٤) • ومن الطريف ان يستخدم هذا الشاعر مصطلح arte de Trodar عند كلامه عن حالة الفن الشعرى فى اسبانيا • وهكذا رجع للظهور تقليد التروبادور القديم فى الجمع بين الشعر والموسيقى ، واشتغال الشاعر بتأليف الموسيقى ـ أو هى ظلت على قيد الحياة فيما يحتمل ـ فى هذه البالادات والاغانى ، التى تميزت بشدة اخلاصها وحرارة مشاعرها • ورفعت من شأن اسبانيا ووضعتها فى مصاف الأمم الموسيقية الرائدة فى عصر النهضة الاغانى القليلة المصحوبة بالعود التى ألفها أعظهم المغنين وعازفى العود فى النصف الأول من القرن السادس : دون لويس ميلان ، ولويس دى نارفليت ، والونثتودى مودارا ، وبيجيل دى فونيانا ـ وهى الآن ميسورة فى طبعات حديثة تكشف عن فن موسيقى فائق السمو والصقل •

كانت الموسيقى الغنائية الدنيوية على قدر كبير من التقدم ، وتمارس فى سائر انحاء اسبانيا • أما موسيقى الآلات الخاصة بالعود وآلات لوحات المفاتيح ، فلم تتصف بالامتياز ـ كما رأينا ـ الا فى أفضل مؤلفات عظماء موسيقيى عصر النهضة • ولو تم الكشف عن النفائس الموسيقية لاسبانيا وقام بنشرها علماء من طراز « بدريل » اوانخليث لاحتاج حينئذ التاريخ الموسيقى لعصر النهضة الى قدر كبير من المراجعة •

سبق ان تحدثنا عن العود الاسبانى (الفويلا) الاشبه بالجيتار ، ولقد أتخذ مكانه فى القرن السادس عشر بين الآلات الرئيسية لفن الموسيقى ، وأصبح من المفضلات فى دوائر البلاط الارستقراطية • وخلال عشرات السنين الاولى من القرن ، قام عازفو « الفويلا » باعداد كل أنواع البوليفونية الغنائية المعقدة لاولياء نعمتهم من الارستقراطية ، ولجأوا فيما بعد فى سبيل الترفيه عنهم ، الى جمع الاغانى الشعبية والبالادات والموسيقى الراقصة ، ثم قاموا باعدادها لآلة (الفويلا) وأول مؤلف لكتاب معتمد على طريقة « الجداول » ومطبوع فى اسبانيا هو « دون لويس ميلان » ويدعى كتابه « بالمايسترو » وظهر سنة ١٥٣٥ ، وكتب ـ فيما يحتمل ـ لتيسير تعلم آلة موسيقية أصبحت من مستلزمات الاسر الكريمة • ونشر لويس نارفيث بعد ذلك بسنوات ثلاثة مجلدات تتبع طريقة « الجداول » ، احتوت على اعدادات لاعمال غنائية من تأليف جوسكار وجومبير وغيرهم من مشاهير الموسيقيين من أجانب واسبان ، بالاضافة الى موسيقى فولكلورية اسبانية •

ويبرز من بين هؤلاء ألموسيقيين ، «ميجيل فوينيانا » • ولا يقتصر ما يتبين من كتابه Orphenic Lyra (١٥٥٤) على ما حدث من تقدم ملحوظ فى الصنعة الموسيقية منذ ظهور كتاب « المايســترو » • فهو يدل أيضا على حدوث ادراك للاسلوب الصحيح للآلات ، وهذا يستدعى الانتباه بالنسبة لذلك العصر • اما « فانتازيات » فوينيانا ، فلا يمكن أن يبدعها الا أحد جهابذة العزف من القادرين على ابتكار موسيقاهم التعبيرية الجريئة فى أسلوب يعد أكمل لغة لهذه الآلة • لاأثر فى هذه المنجزات لطابع موسيقى المناسبات Gebrauchmusik ، الذى عرف عما عاصرها من اعمال ، لم يكن هناك ما يدعو لوجود العنوان الثانوى المعتاد الذى قصد به تعريف العازفين والمغنين « بصلاحية هذا العمل للغناء أو العزف » • فلقد اعتمدت الموسيقى فى تاليفها على اسلوب رائع التمثيل للآلات •

كان آخر عمل الف خصيصا للفويلا من تاليف « استبان داسا » ، ونشر سنة ١٥٧٦ ، بعده بدأت الآلة الارستقراطية تشيع وتنتشر بين الشعب الى أن حلت الجيتار محلها فى نهاية الأمر •

منذ جيل ، لم يكن يعرف عن التاريخ الباكر لموسيقى لوحات المفاتيح أكثر من نزر يسير • ولم يحدث أى اهتمام بمؤلفى موسيقى الأرغن والهاربسيكورد من الأسبان • وصحب اجماع الكتاب على الثناء على موسيقى هذه الآلات ، افتقار يكاد يكون تاما لأى معلومات عن طبيعتها ومبدعاتها • ومن أعظم ما أنجزه أوتو كنكلدى قيامه بسد هذه الثغرة ، فلقد فتح كتابه Orgel und klavier in der Musik des XVI Jahrhunderts (لايبزج ١٩١٠) بابا جديدا من أبواب معرفتنا بموسيقى النهضة ، وعرفنا هذا الكتاب الدال على غزارة العلم والبحث الدؤوب بمدى امتياز موسيقى الآلات الاسبانية فى منتصف القرن السادس عشر • فلقد اشتد الاهتمام بموســيقى الأرغن والهاربسيكورد الى حد نشر مؤلفات تعليمية لتعريف الموسيقيين طريق بلوغ الكمال فى حرفية آلتهم ، وأساليب التاليف لها • ومن بين هذه المؤلفات Declaración de Instrumentos Musicales (١٥٥٥) لخوان برمودو وكتاب Arte de Taner Fantasio (١٥٦٥) — الذى اكتمل قبل ذلك بعشر سنوات — لتوماس دى سانكتا ماريا • ونحن نعتمد على هذه الكتب كمراجع أساسية لدراسة موسيقى لوحات المفاتيح ، وموسيقى آلات العصر بوجه عام • لم يقتصر هؤلاء المؤلفون — وبخاصة سانكتا ماريا — على الحديث عن القواعد والاصول ، ولكنهم استشهدوا بعدد وفير من الأمثلة لتصوير مبادئهم ، ومن هنا قاموا بتزويدنا بمختارات ممتازة لموســيقى الآلات الاسبانية فى القرن السادس عشر • وطابقت أغلب القوالب الموسيقية عند الاسبان الأنواع الايطالية من موسيقى الآلات ، ولكن « الديفرنسياس » : الفرغ

الذى تميز به الأسبان قد تفوق فى أسلوبه المزخرف اللامع ، وفى ذكاء تحويلاته ، كما ان ماعندهم من « ريشيركارى » (تينتوس Tientos وفوجات) قد كشف عن براعة وعمق ، بالاضافة الى نظرة مستحدثة الى المقامية ، مما يرفعهم فوق عامة معاصريهم •

أعظم ممثل لهذا الفن هو « انطونيو دى كابيثون » (١٥١٠ ـ ١٥٦٦) عازف الارغن والهاربسيكورد عند شارلكان وفيليب الثانى (صحب الاخير الى انجلترا والفلاندرز) وفقد كابيثون ، كالكثيرين من مشاهير عازفى الارغن نعمة البصر منذ طفولته ، ومع هذا فلم تعقه هذه العاهة عن تاليف موسيقى للارغن ذات أصالة مذهلة لم تعرف قبله ، أو بعد وفاته مباشرة على الاطلاق • وتكشف تنويعاته الرائعة ، و« فوجاته » الكروماتية الجريئة ، واعداداته الفطنة عن سمو فى اللحن والبوليفونية لن نقابله مرة أخرى حتى ظهور عظماء عازفى الارغن فى نهاية القرن ، ممن يصغرونه بعدة سنوات •

بدأ بعصر « فرديناند وايزابيللا » توسع أسبانيا فى الاستعمار ، وتحولها الى قوة عالمية ، كما يعد هذا العصر عهد ازدهار عظيم للفنون والآداب• توافر للبلاط الاسبانى المتألق موسيقيون وعازفون للارغن وكورس كنسى مميز وعازفون على الآلات و « منستريل » • وعلى خلاف العادة السائدة فى سائر انحاء القارة الاوروبية ، كان كل هؤلاء الموسيقيين من الوطنيين الاسبان المتمسكين بتقاليدهم الموسيقية المحلية • وظلوا على هذا النحو حتى بدأ نزوح الموسيقيين الفلمنكيين فى أعقاب زواج الأميرة خوانا على الارشيدوق فيليب الجميل دوق النمسا (١٤٩٦) الذى ورث عن أمه أرض بورجونيا • وعلى الرغم من أن الاسبان خلال العهد الذى اجتاح فيه الموسيقيون الفلمنكيون باقى القارة الاوروبية قد بدوا بمظهر المعتمدين على المواهب المحلية ، الا أن علينا ان نفترض درايتهم بموسيقى المدرستين البورجونية والفلمنكية ، ويدلنا على ذلك وجود مخطوطات فلمنكية من الثمانينات والتسعينات فى المكتبات الاسبانية• وبعد زيارات فيليب وزوجته،وضمت حاشيتهما كورس لامع تحت رئاسة موسيقيين ذائعى الصيت من أمثال بيير دى لارى والكسندر اجريكولا وانطونيوس ديفييس وماريريانو دى أوتو ـ ازداد عدد الزوار الفلمنكيين • ومع هذا فقد كان التاثير الاسبانى الفلمنكى متبادلا ، ومن آيات ذلك تبادل الكورسين الامبراطوريين ابان حكم شارلكان أفضل اعمال الموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين والاسبان •

ازدهرت الموسيقى فى بلاط فرديناند وايزابيللا • ومن بين الموسيقيين العديدين فى البلاط علينا ان نذكر خوان دى انشيتا (١٤٥٠ ـ ١٥٢٣) رئيس كورس دون خوان الابن الوحيد للملك والملكة • وعاصر انشيتا ـ أوكاد ـ جوسكان دى بريه،

وكان من أبرز الموسيقيين الأسبان فى العصر ، وترك لنا تراثا وفيرا من القداسات والموتيت وكذلك موسيقى شعبية • ويقف انشيتا فى نهاية عصر زاهر من الفن القومى يدرسه الموسيقولوجيون الآن بشغف متزايد • وعلى الرغم من ان الموسيقى الفرنسية والبورجونية والايطالية قد استطاعت شق طريقها الى البلاد ، وقوبلت بالترحاب فى قشطالة واراجون ، الا أن شعبيتها لم تحل دون ظهور فن وطنى ، خضعت فيه الموسيقى الوطنية خضوعا كاملا لغايات النص الشعرى، وتفرق هذه الحقيقة بين الاغنية الاسبانية والاغنية الفرنسية الفلمنكية ، وتدل على انحدارها من بعيد من أصل بروفنسالى ومن أغاني التروبادور • والظاهر أن الموسيقيين الاسبان لم يستسيغوا مذاق حرفية الفلمنكيين البوليفونية ، وتعقيدها الجم ، لأنهم حاولوا اتباع البساطة فى تصميماتهم ، وراعوا الاعتدال فى استخدام الدقائق البوليفونية ، والاغنية الشعبية القشطالية هى التى تكمن وراء هذا الفن • وباقترابنا من نهاية القرن ١٥ بدأ الموقف يتغير • ولابد أن يكون الترحيب بأسلوب التاليف البورجونى والفرنسى الفلمنكى قد حدث فى الربع الأخير من القرن الخامس عشر ، لأن الموسيقيين من أمثال انشيتا كانوا متضلعين فيه بالفعل •• واخيرا عندما ندخل عصر التاريخ الاسبانى السابق « لعصر الاصلاح » الأسبانى فاننا نصادف موسيقيين ملمين الى درجة كبيرة من الكمال بالأسلوب الفرنسى الفلمنكى والأسلوب الايطالى الفلمنكى بحيث يتحتم علينا القول بانتمائهم هم والمؤلفين الآخرين الى ما يدعى « بمدرسة روما » • تعتمد شهرة الموسيقى الاسبانية على هؤلاء الموسيقيين الذين نشطوا فى روما ، واحتضنوا ـ بقدر سماح تعصبهم العنصرى ـ المثل البالسترينية • وعلى هذا فلو أردنا معرفة كيف كان حال الأسلوب الاسبانى المميز فى القرن السادس عشر ، علينا أن نتجه الى أعمال الموسيقيين الأقل شهرة من هؤلاء ممن عملوا فى كاتدرائيات ملقة وأشبيلية وبرشلونة •

الموسيقيون الكوراليون فى المدرسة الاسبانية الفلمنكية

سواء تأملنا الموسيقيين الأسبان الذين عملوا فى كاتدرائيات وطنهم أو الموسيقيين المشهورين العديدين المنحدرين من أصل أسبانى ممن يستطاع مصادفتهم فى كل مراكز الفن الكبرى فى روما وفيينا وبروكسل ونابلى •• الخ •• ، فاننا سنرى اشتراكهم جميعا فى نفس مشاعر النشوة الروحانية ، ونفس الصرامة والرصانة ، ونفس شطحات الخيال الكاثوليكية الاسبانية التى تميز بها المصورون الاسبان فى العصر ، ساعد الموقف السياسى ، وتكوين الامبراطورية بقدر كبير فى انتشار الموسيقى الاسبانية ، وكذلك الفاتيكان بسياسته المتزايدة النشاط • وحظى الموسيقيون بالكثير من الاعجاب ، وازداد الاقبال عليهم فى كل مكان من أوروبا

وأمريكا • وفرانشيسكو جوبريرو (١٥٢٨ ـ ١٥٩٩) واحد من الاساطين الذين امضوا حياتهم فى أسبانيا فكان رئيسا للكورس فى كاتدرائيات أشبيلية وملقا ، غير أن أعماله التى صادفت اعجابا كبيرا قد نشرت فى فرنسا والفلاندرز وايطاليا ، وشعر جوبريرو سنة ١٥٨٨ باقتراب منيته ، وأعرب عن رغبته فى الحج للدبار المقدسة لأسباب عبر عنها بسذاجة وتقوى فى مذكرات أسفاره المسماه El Via je de Jerusalem ونشرت فيما يقارب العشر طبعات فى غضون القرنين السابع عشر والثامن عشر : « كنت ملزماً بحكم مهنتى بتاليف كانزونات وفيلانكولات جديدة فى كل عيد من أعياد الميلاد ، وفى كل مرة صادفت كلمة بيت لحم ازدادت رغبتى لزيارة الأرض المقدسة وأداء موسيقاى هناك فى صحبة الملائكة والرعاة الذين سيحضرون الحفلة الأولى » • واعتمدت مؤلفات عيد الميلاد التى ذكرها جوبريرو على نصوص أسبانية ، على غرار ما يحدث فى الموسيقى الشعبية • فى هذه « الفيلانشيكوس » ، ترك الموسيقيون الجادون لخيالهم العنان ، لأنها كانت مقطوعات درامية حقة تهدف الى تصوير الشخصيات الدرامية فى أسطورة عيد الميلاد ، وتضمن الخليط المتعدد الالوان من الشخصيات التى مجدت مولد المسيح الى جانب الشخصيات التقليدية للرعاة والجنود والطلبة وعامة الشعب زنوجا وهنودا من أمريكا ، كثيرا ما كانوا يتكلمون بلغتهم الوطنية • ومن هنا انتهز المؤلف الموسيقى الفرصة وحاكى الأغانى الشعبية فى مختلف المقاطعات والمستعمرات الاسبانية • هناك أسبانى آخر ذو مكانة عالية تركز نشاطه فى بلاده، ولم يقدم على مغادرتها قط : خوان بوخول (١٥٧٢ ـ ١٦٢٣) • وهو موسيقى قطالونى ورئيس كورس « تراجوانا » و «سيراقوزه » و «برشلونة» ولولا دراسة القطالونى القدير الأب هيجينى انخليس الذى نشر عدة مجلدات ضخمة ضمن مشروع نشر طبعة كاملة لاعمال بوخول ، ما كان بوسعنا معرفة أى شىء عن هذا الموسيقى العظيم • وهو بلاشك مجرد واحد من الجهابذة الأسبان الذين استطاعوا تجديد أنفسهم ، ومن أرباب الاعمال المدفونة بمكتبات الكاتدرائيات والأديرة ، فى انتظار أئمة البحث والتنقيب •

تضمنت جماعة المشايعين لروما من الأسبان العديد من الموسيقيين المرموقين: «بارتولومى اسكوبويدو» مات ١٥٦٣ وفرانشيسكو سوتو دى لانجا (١٥٣٩ ـ ١٦١٩) و « كريستوبال موراليس » (١٥٠٠ ـ ١٥٥٣) و « توماس لويس دى فيكتوريا » (١٥٤٠ ـ ١٦١١) • والأخيران أعظم اعلام البوليفونية الدينية الاسبانية الرومانية •

اتبع « موراليس » وتلميذه « فيكتوريا » فى مؤلفاتهما أخلص الأساليب البوليفونية الفرنسية الفلمنكية ، كما تمثل فى صورته الرومانية • والأسلوب هو نفس الأسلوب الكاثوليكى البوليفونى العالمى ، اما روحه فأسبانية • وتوهجت

موسيقاهما بالرؤى التى كانت تشع من المتصوفين ، بعد ان اكتشفا فى النص لحظات درامية قاما بتصويرها بموسيقى حريفة بغير ان يتخليا قط عن انطلاق الاسلوب البوليفونى لمدرسة روما ، درس موراليس فى اشبيلية ، وتعلم وفقا للتعاليم الفرنسية الفلمنكية الخالصة • وتحتوى كتب الكورس فى كاتدرائية اشبيلية على العديد من الاعمال التى الفها اعلام معروفون فى سائر الانحاء ، ومازالت هناك بعض مستنسخات من مخطوطات جوسكان محفوظة فى مكتبة كورس الكنيسة • ويدعم ظهور مؤلفات موراليس الاولى ضمن مجموعة للموتيت نشرها جومبير (١٥٤١) احتمال تقابل الموسيقيين عندما صحب جومبير الامبراطور شارلكان فى زيارته لاشبيلية ١٥٢٦ • وفى سنة ١٥٣٥ قبل موراليس كمنشد فى كورس الكنيسة البابوية ، وضم هذا الكورس كثيرين من الاسبان • ومع هذا فلم يطل موراليس اقامته فى المدينة الخالدة ، كما يتبين لنا من ذكر اسمه بعد ذلك بفترة قصيرة ، فى عدة أماكن من أسبانيا • وأمضى ما بقى من حياته متنقلا من مكان لآخر ، ومن منصب لآخر حتى أعلن مجمع الأساقفة فى طليطلة عن « الفراغ الذى تركه موراليس بعد وفاته » فى ٧ اكتوبر سنة ١٥٥٣ •

كان هذا الموسيقى ، الذى عرف بالقلق والعناء ، من أعظم موسيقيى القرن• فهو يمثل اكثر من أى أسبانى آخر جدية الفن الاسبانى وسموه • لم تسقه الكونترابنطية الهائلة قط الى أية مغالاة • ومنجزاته كلها من قداسات وموتيتات ماجينفيكات وكذلك بعض مؤلفاته الدنيوية ، نماذج فى وضوح الفكرة والتعبير تكشف عن احساس نادر بالشاعرية الغنائية والجمال الكورالى •

ولد فيكتوريا فى قشطالة القديمة بابرشية اثيلا حوالى سنة ١٥٤٠• والمعروف عن سنواته الاولى وتعليمه قليل ، ولكنه استفاد من منحه لفيليب الثانى ، وسافر سنة ١٥٦٠ الى روما حيث التحق بالكوليجيوم جيرمانيكوم وهى كلية يسوعية انشأها لويولا • وتشير كل الدلائل الى أنه قد رسم قبل مبارحته لأسبانيا ، ولابد أن يكون قد تلقى قدرا وافيا من التعليم الموسيقى وفقا للطريقة الفرنسية الفلمنكية قبل أن يتولى على التعاقب منصب رئيس الكورس فى كليته ثم فى كنيسة القديس أبولينير ، وتوثقت صلة فيكتوريا ببالسترينا أثناء اقامته بروما ، التى انقطعت بعد تعيينه شماسا للامبراطورة الأرملة ماريا ابنة الملك شارلكان وشقيقة فيليب الثانى ، فلما عاد الى وطنه شغل منصبا متواضعا : رئيس الكورس وعازف أرغن فى الدير الذى اشتهر بايوائه Descalzas Reales ، ولجوء الامبراطورة وأبنتها الأميرة مرجريت عندما اعتزلا الحياة الدنيا • ولما اضطلع باعباء الشماسة أوشك على ترك الموسيقى للتفرغ الكامل للقسوسية ، ولكن الاحداث قد سارت على نحو آخر لحسن الحظ وكان هذا متوقعا ، فلقد اعترف فيكتوريا نفسه ، عندما

اهدى احد مؤلفآته للبابا جريجورى الثالث عشر ، بانسياقه وراء حافز لا شعورى للنهوض بالموسيقى الدينية • وبعد أن عين رئيسا للكورس فى روما ، الف فى التو مجلدا من « الموتيت » أهداه الى الكاردينال تروشيس الخبير الكبير فى موسيقى الكنيسة وأشبين ياكوبوس دى كيرل • ويحتوى هذا المجلد على الموتيت المعروف « كم هو مجيد » Quans Gloriosum والموتيت الآخر انتم أجمعين O Vos Omnes وينسب فى بعض المؤلفات الحديثة خطأ الى موراليس وتكشف هذه الموتيتات عن مدى قدرة الفنان الموسيقى الاسبانى على التعبير • وبينما ألف بعض أقرانه من موسيقيى روما أعمالا كونترابنطية فنية مصقولة ، اظهر فيكتوريا قدرا كبيرا من حرارة المشاعر ، وعرف فى نفس الوقت بدافع الزهد عن استعراض البلاغة • واستمر بعد عودته الى أسبانيا فى نشر مؤلفاته التى كانت تظهر أحيانا بعد فترات انقطاع طويلة • ومن بين القداسات والموتيتات والمزامير مؤلفات عديدة الفت لستة سطور لحنية أو ثمانية أو تسعة أو ربما لأثنى عشر سـطرا ، فيها مظاهر من الجلال والابهة المأثورين عن بداية الباروك ، بدت فى الكورسات الفينسية المزدوجة والثلاثية التى كانت مالوفة لموسيقيى روما •

فيكتوريا هو أول موسيقى يلحن كل تراتيل طقوس السنة ، وظهر هذا العمل الذى نشر بعنوان Hymni Totius Anni Secundum Santctae Romanae. Ecclesiae Consuetudinem «تراتيل لكل مواسم السنة حسب نظام كنيسة روما» فىروما سنة ١٥٨١ • وماتت الامبراطورة ماريا فى مارس سنة ١٦٠٣ ، فالف تخليدا لذكراها قداسا جنائزيا ١٦٠٥ يعد تتوجا لفنه ، ومن أروع المؤلفات الكورالية فى التراث الموسيقى بأسره، وسـماه فيكتوريا نفسـه بأغنية الوداع • والواقع انه لم يؤلف أى شـىء بعد ذلك ، وعندما اختطفه الموت فى ٢٧ اغسطس ١٦١١ كان يعمل شماسا لانفانتا مرجريت وعازفا لارغن الدير ، بعد تخليه عن وظيفة رئيس للكورس عقب وفاة الامبراطورة • لم تقف شهرة هذا القس المتقاعد عند أوروبا ، ولكنها امتدت الى المستعمرات الاسبانية فى امريكا ، كما يتبين من احدى الوثائق التى تحدثت عن هدية ارسلها اليه أحد المعجبين به فى عاصمة بيرو •

ولد فيكتوريا فى نفس المكان الذى ولدت فيه القديسة تريزا اليسوعية (١٥١٥ ـ ١٥٨٢) وتعد أبلغ مثل تجسـمت فيه الروح الدينية الاسـبانية ، وان كان التوافق فى مكان المولد لم يكن ذا دلالة رمزية فحسب • فلقد اثبت الفنان الموسيقى أنه من الرفاق الروحيين للقديسة تيريزا وللقديس يوحنا ديلاكروا ولويولا • لم يؤلف هذا القس الملهم ابن الكنيسة الجاد أى سطر من الموسيقى الدنيوية • ففى حين الف بالسترينا مجلدا أو مجلدين من المادريجالات الروحانية ـ كانت حقا بعيدة كل البعد عنالطابع الدنيوى، ولكنها لم تكن تستعمل للاغراض الطقوسية ـ

لم يعتمد فيكتوريا حتى على أى لحن ثابت «كانتوس فيرموس» من أصل دنيوى ٠ والتشابه العام بين أسلوبه وأسلوب بالسترينا مثير للدهشة، بحيث يتعذر التفرقة بين الكثير من أعماله ومؤلفات موسيقى روما الكبير ٠ على أنه اذا كان بعض المؤلفين قد ادعوا تأثر فيكتوريا ببالسترينا ، فان مثل هذا التأثير كان متبادلا على أية حال ٠ فلقد كشف الأسلوب العاطفى الحار فى موتيتات بالسترينا التى ظهرت بعد سنة ١٥٨٤ عن علامات واضحة من هذا النور الروحانى الذى شـــع من مبدعات صديقه الاسبانى ، وقرينه ٠ ولو أمكن التجاوز عن السطور الكاملة من البوليفونية الكورالية والمؤثرات الأثيرية الصـــافية لحرفية المؤلفات الايطـــالية الفلمنكية التى اعتمد عليها هذان الموسيقيان فى التعبير ، فاننا سندرك انهما كانا يعيشان فى عالمين مختلفين ٠ فالايطالى ابن روما غارق فى احلام التبريكات والتقوى والرقة حتى اقترب من المعنى السائد للجمال الروحى كما عبر عنه رافايل ٠ أما الاسبانى، فقد تأثر بما توحيه آلام الصلب، وانفعل انفعالا حارا متوهجا كانيبدو مثيرا فىمشاعره الدرامية ٠وتشهد الحان فيكتوريا لبعض أجزاء من مشهد صلب المسيح ، وفقا للقديس متى والمتضمنة فى العمل المسمى
Officium, Hebdomadae Sanctae (١٥٨٥) بالقدرةالفذة علىالتعبير الدرامى فى المؤلفات الكورالية الخالصة ، ولو قورنت بشدة الانفعالات الروحية التى عززها الاسلوب البوليفونى المنطلق الذى ازداد طواعية بعد اتحاده بالمادريجال ستبدو موسيقى آلام القرن الثامن عشر ــ بما فى ذلك منجزات باخ مجرد اختلافات فى الشكل الخارجى ٠

لا ينتمى هذا الفن الى عصر النهضة الموسيقى فيكتوريا تنقلنا مثل المسرح الاسبانى والتصوير الاســبانى الى عالم الباروك ومشـــاعره ، فهو ليس عالم « مادونات » رافاييل الوديعة ، ولكنه عالم وجوه الجريكو المستطيلة التى عبجها فيض الشعور الدينى ٠

موسيقى انجلترا فى عهد ما قبل أسرة تيودور

من المعروف ان العديد من الافكار السائدة فى أوروبا الحديثة قد انحدر من انجلترا ، وكانت أول من اعترف بحرية الفرد : المبدأ الأساسى للمجتمع الحديث٠ وحظى بالاعجاب فى سائر الانحاء نظام الحكم فى انجلترا وتقدمها الاجتماعى ٠ بيد ان كل من اجمعوا بالثناء على خصـــال الانجليز ، قد اجمعوا بالمثل على انكار اتصافهم بأية قدرة على الابتكار الفنى ٠

ان ما يقال عن وجود ارتباط بين الاجداب الفنى،والطبيعة التجارية للمواطن الحديث أمر غير مستغرب ٠ وظهرت هذه الحقيقة فى حالة الموسيقى واضحة فى

العصور الحديثة فلقد تسببت ضرورة خلق نفر من أصحاب المهارة لخدمة مصالح الكنيسة والحكومة فى ظهور عقيدة اقتصادية تطالب « بمجتمع مؤلف من أفراد يعملون فى خدمة الدين والاخلاق ، ويرون فى جريهم وراء أعمالهم بأمانة وحماس أعظم خدمة يمكن أن تؤدى للكنيسة والدولة» • هذه الفكرة هى المثل الأعلى الذى حاول البروتستانت من رجال الدولة غرسه فى الشعب الانجليزى ، ونجحوا فى تحقيقها أفضل نجاح كما يتبين من عدم اعتراض أكثر من قلائل على تعاليمهم فى بداية القرن السابع عشـــر • وبعد مخاطرات رحلات البحث عن الذهب ، أى استعمار بقاع جديدة ونمو الصناعة الانجليزية ، والازدهار الفذ للتجارة فى أعقاب فقدان انفرس لسيطرتها ، والعلاقة الحية مع دول البحر المتوسط وبحر البلطيق تشبعوا بالاعتقاد بأنهم وجدوا لتزعم العالم • ووسط ما عاد من نفع من كشـوف جغرافية ، وحسابات التجار ، والبحارة ، ازدهر أدب رحيب مستلهم من الطبقة المتوسطة التى افتتنت به • ولم يمر وقت طويل حتى ظهرت آثار رد الفعل الذى أعقب هذا الاتجاه فى عالمى الأدب والفن ، اذ كان كل ما اســـتطاع المؤرخون والموسيقيون الاوروبيون فى القرن التاسع عشر اكتشافه هو المجادلات المضادة للفن والتدهور الساحق الذى لحق بالموسيقى والمؤلفات الموسيقية بعد العصـر التيودورى • وساعد اخفاق الموسيقيين الانجليز والباحثين الموســيقيين ، فى اكتشاف الكنوز الثمينة لحضارتهم الموسيقية على دفع العالم على تكوين صورة مجحفة لموسيقاهم ، ونسوا كيف :

كان البريطانى القديم (البريتون) فى العهد
الذى حفلت فيه بريطانيا بمختلف المغامرات
يضع الاشعار فى لغة وطنه
ويغنيها مصحوبة بالآلات الموسيقية(*)

لابد أن نعترف بأن الخراب الذى أحدثته فترة حرب الوردتين كاد ينجح فى القضاء على الموسيقى الوطنية ، وبميل هنرى الثامن الى تشجيع الموســيقيين الأجانب على مزاولة الموسيقى فى بلاطه • ولكن علينا ان نذكر ان كل ما تعرض له الفن القومى كان حالة من الركود • ولذا يتحتم علينا الرجـوع الى عهـــد دنســتابل لالتقاط الخيط الذى سييسر لنا استعادة صـورة الموسيقى الانجليزية خلال عهد النهضة •

(*) The old gentle Briton in her dayes ... of divers aventures maden Layes — Rymed First in her Mother tongue ... whych Layes with her Instruments they songe.

حتى يتحقق اتصال الموضوع ، قضت الضرورة بالكلام عن دنســـتابل فى معرض الحديث عن موسيقى القارة الاوروبية ، دون بحث لعصره فى انجلترا ، لقد ترك دنســـتابل اثرا بالغا على تقدم الموســـيقى الاوربية ، ومن ثم تحتم علينا استهلال الكلام عن بزوغ المدرسة البورجونية بتقدير دور هذا الموسيقى الفذ ·· ولكننا عندما فعلنا ذلك ، لم نستوف تأكيد أهمية المدرسة الانجليزية ، وطبيعتها · فلنرجع اذن الى الموسيقيين الذين نهضوا باعباء الفن القديم فى القرن الذى عاش فيه دنستابل ·

فى ٢٥ اكتوبر سنة ١٤١٥ ، واجه جيش صغير بائس جائع لهنرى الخامس عدوا كامل العدة ، يبلغ عشر أمثاله · لم يتحقق منذ عهد المقدونيين نصر مدهش غير معقول مماثل لما حدث فى معركة اجينكور ، وفيها لعبت الموسيقى دورا بارزا· وروى كاهن الملك « توماس الهام » ــ وكان حاضرا فى اجينكور ، كيف انشـــد القســـس Misereres ، بصوت جهير معززين هجوم الجنود الانجليز · وفى نهاية المعركة ، اشـــترك الملك مع الجنود فى الترنم باغنية العرفان · وتتعارض الروايات التاريخية حول هذه الأغنية · على اننا نستطيع أن نستخلص بكل يقين ان الأغنية الشهيرة Deo Gracias Anglia ، كانت الأغنية التى تم ارتجالها فى المعـــــركة :

الحمد لله تحقق لك النصر يا انجلترا

ذهب ملكنا قدما الى نورمانديا

يحوطه الجلال ، وقوة شكيمة فرسانه ،

هناك حقق الله له نصرا رائعا

حتى تهتف انجلترا وتصيح :

الحمد لله ! الحمد لله ! ·

كورس : الحمد لله تحقق لك النصر يا انجلترا(*)

طعن الدكتور بيرنى «العالم الموسيقولوجى الضليع فى «صحة» هذه الأغنية، ولكنه نسى دلالة هذه الأغنية البوليفونية المرتجلة على وجود حضارة موسيقية

(*)Deo gracias, Anglia redde pro Victoria ... Owre Kynge went forth to Normandy — with grace and might of chyvlary. — The God for hym wrought mervolously — Where Englonde may calle and cry.

Chorus :

Deo Gracias Anglia reddle pro Victoria.

مرموقة ، والأغنية مقطوعة راسخة من الموسيقى ، ولايمكن بطبيعة الحال الحكم عليها بمقياس القرن الثامن عشر المولع « بالباص المتصل » ، أى بمقاييس بيرنى*. وتذكرنا أغنية « اجينكور » أيضـا بالقدرة الموسـيقية الكامنة عند الكلتيين والانجلوسكسونيين ، والتى ظلت فى سـبات عميق منذ عهد الهراطقة ، الذين تمردوا فى القرون السالفة على الكانتوس رومانوس (الأناشيد الجريجوريانية) وخلقوا بوليفونية ـ لا يمكن « تطهيرها بكل الماء المقدس الموجود فى العالم » • عاودت الظهور مرارا فى هذه الأغانى ، وتقنعنا أية نظرة واحدة الى موسـيقى أغنية اجينكور ، كيف تميز عروض شـعر النص الانجليزى بسـلامته وتبعيته للموسيقى فى سلاسة ويسر ، بينما لم يراع العروض اللاتينى بتاتا فى اللحن ، فكان يتكيف بكل وضوح حتى يتناسب مع باقى الأغنيـة • وبذلك انتصرت الأغنية الشعبية ـ وهى من مخلفات الهراطقة ـ على الملوك والبابوات ، واقتحمت ظافرة كل ميدان فى الموسيقى •

كان هنرى الخامس الملك الذى غنى مع جنوده فى اجينكور ، والمولود فى ويلز موسيقيا من الدرجة الأولى • وعندما حاول المؤرخون التعرف على هوية المؤلف الموسيقى من توقيع Roy Henry الموجود على أعماله فى المخطوطات المحفوظة بقاعة « أولد هول » ، استمروا طويلا عاجزين عن التيقن والوصول الى أى قرار، ومالوا الى نسبتها لهنرى السادس • ولا جـدال ان الملك الموسـيقى هو هنرى الخامس الذى شبهه معاصروه من الشـعراء والمؤرخين بالملك داوود • ويعزز الروايات الأدبية ما حدث فى الجزء الثانى من الطبعة الحديثة القـريبة العهـد لمخطوطة « أولد هول » • فلقد عدل تاريخ كتابتها ـ الذى زعم فى الجزء الاول أنه حوالى سنة ١٤٥٠ ـ وقدم حوالى الستين سنة ، وبذلك تأيد شغف هنرى الخامس الكبير بالموسيقى ، وما كانت عليه انجلترا من ولع مثير بها ، وتحقق تفسـير بلوغ الموسيقى الانجليزية القديمة أوجها عند مدرسة دنستابل •

فى سنة ١٤١٦ ، حدثت محاولة لاصلاح الفجوة القائمة فى الكنيسة ، فقام الملك زيجيزموند (الامبراطور فيما بعد) ملك المانيا وبوهيميا وهنجاريا ، بزيارة انجلترا • أما الى أى حد تأثر الزائر مما رأى وسمع ، فيمكن تبينه من رسالة وداعه عند مبارحته لانجلترا (ذكرت فى حوليات انجلترا Chronicle of England لجوان كيجراف •

وداعا وليدم لك المجد والنصر

يا انجلترا السعيدة المليئة بالنغم

لقد وهبت طبيعة ملائكية ،

فأنت تخدمين الله وتنعمين بنعمته

اننا نفارقك بهذا الثناء ،

الذى سنردده وننشده دائما(*)

وامتدح مارتين ليفرانك فى كتابه Champion de Dames أيضا الموسيقيين الانجليز فى منتصف القرن الخامس عشر ، وشهد بامتياز عزفهم فى بلاط بورجونيا، وتفرده · وتدل هذه الشهادات على وجود فن موسيقى من أعلى درجة ، شارك بدور فعال فى تيار تاريخ الموسيقى ، وان كانت أهوال الحرب بين ١٤٥٥ و ١٤٨٥ قد انهت الحضارة الموسيقية المزدهرة فى انجلترا · فلم تعد الحوليات وغيرها من المصادر الأدبية التى كانت حتى ذلك الحين حافلة بالاشارات الى الموسيقى تعنى « بالموزا » · ولم يعد « البريتون » الذين وصفهم تشوسر بالرقة يسجعون ويغنون ، بعد أن أدى تلاحم الأخوة ، وامتشاقهم الحسام الى تراجع شاعرية الغناء الى الوراء ·

ومع هذا فمن غير المستطاع بين عشية وضحاها محو الفن القومى الذى استمر قرونا ، وبالرغم من شح اخبار الحوليات ، الا أن تفسير الازدهار الكبير لفن التيودور كان سيبدو متعذرا ، لو أنه لم يكن استمرارا كامنا لفن قومى · فبالرغم من سنوات الرعب التى قتل فيها كل أخ أخاه ، فان الفنون والآداب لم يقض عليها نهائيا ، وتمتع الموسيقيون الانجليز فى البلدان الأجنبية بقدر كاف من الشهرة حدا دوق ميلان جاليانزو سفورزا على ايفاد كبير أساقفته لانجلترا لاختيار بعض حذاق المغنين الانجليز للعمل بكورسه فى ميلانو · ويرى «وولريدج» ان اللوم الذى وجهه ، تنكتوريس لاتباع دنستابل ينطبق أيضا على الأغلبية الكبرى من الموسيقيين الانجليز ، ولكن بقدر أقل ، ربما أكثر مما نميل الى الاعتقاد · وليس هناك أدنى شك فى أنه على نهاية القرن الخامس عشر كان قد تم انقراض الفرع الأوروبى من الموسيقى الانجليزية ، ومن هنا جاءت الانتقادات التى وجهها تنكتوريس ، وان كانت هذه الملاحظات لا تنطبق على انجلترا ذاتها أو « على الأغلبية الكبرى من الموسيقيين الانجليز » ·

(*) Farewel, with glorious Victory.
Blessed Ingland, Full of melody
Thou may be deped of Angel nature
Thou servist God so with byscure
We leve with the this praising
Whech we schal evir sey and sing

اوائل موسيقيى التيودور

بعد ارتقاء هنرى السابع للعرش ، كان هناك جماعة من الموسيقيين ، المعروف عن حياتهم نزر يسير ، ولكن من المستطاع بالرجوع الى المخطوطات المختلفة المنتشرة فى المكتبات الانجليزية تقدير منجزاتهم التى امتدت الى الربع الاول من القرن السادس عشر. لم يستطع هؤلاء الموسيقيون تجاهل فن جيرانهم الفلمنكيين، وبذلك اختلفوا عن تشوسر وويكليف اللذين ، وان كانا قد اعتمدا على أشكال ومؤثرات من الخارج ، الا أنهما قد ارتكنا الى العبقرية القومية أكثر من ارتكانهما على الفكر الكاثوليكى العالمى . وبدا فن هؤلاء البورجونيين الروحانى المحلق فى الأثير غريبا على الانجليزى الذى اعتاد الغناء بلا لف أو دوران . وتعرض الكثيرون منهم لزوابع سنوات الصراع الداخلى العاصفة التى نشأ فيها الفريق الأكبر من الموسيقيين التيودوريين . وانحدر حتى الجيل الأصغر الذى ظهر فى عشر سنوات الأولى من حكم هنرى الثامن ، من هذه المدرسة القومية التى ترجع بدايتها الى أيام جيرالدوس كامبرينس . ان الروح المأثورة عن الجزر تحول دون حدوث أى ازدهار فى ظل أية مؤثرات أجنبية . وفى نفس الوقت ، لم تكن هناك أى دلائل تنبىء بما ستؤول اليه قوة بريطانيا ، ودورها فى تاريخ العالم ، وان كان العالم فى جملته قد بدأ يعانى تغيرات عميقة بعد انطلاقه من حضارة القرون الوسطى ، وبعد أن اتسعت الصناعة والتجارة ، وظهرت الحاجة الى استحداث اتجاه اقتصادى جديد ، دعا بدوره الى اتجاهات سياسية وحضارية جديدة ، جعلت انجلترا غير قادرة على الاستمرار فى الاحتفاظ بعزلتها الكاملة . وبعد ارتقاء أسرة التيودور للعرش ، بدأت مكانتها ترتفع فى العالم ، وبدأ بتتويج الملك هنرى السابع سنة ١٤٨٥ ، العصر الحديث فى التاريخ الانجليزى ، وأدى ارتقاء هنرى للعرش ، الذى اشتهر بصلابته السياسية ، الى احلال النظام محل الفوضى التى خلفتها حرب الوردتين ، وساعدت مهارته الدبلوماسية على احلال السلام بين انجلترا وكل اعدائها ، داخل البلاد ، وخارجها .

يبدو أن هنرى ابنجدون كان استاذا لبعض أوائل الموسيقيين من جماعة أواخر القرن الخامس عشر. وخلفه جيلبرت بانيستر (مات سنة ١٤٨٧) الذىخلد وحدة وردتى يورك ولانكستر فى موتيت من خمسة سطور لحنية مازالت مخطوطتها موجودة فى مكتبة ايتون كولدج . وولتر لامب (من النصف الثانى من القرن الخامس عشر) موسيقى آخر من الاوائل ، مازالت مخطوطات مؤلفاته باقية . وتمتع وليم نيوارك (١٤٥٠ ــ ١٥٠٦) بشهرة كبيرة فى أيامه ، ولكنه أصبح الآن محاطا بنفس الغموض الذى يحيط العديد من أقرانه لحاجته الى النشر الحديث . ولدينا معلومات افضل عن ريتشارد دافى (ذكر اسمه آخر مرة سنة

١٥١٥) الذى فضل بعد ان أمضى بضع سنوات فى ماجدالين كوليج باكسفورد منصب شماس عند ســـير وليم بولين جد الملكة آن ، وظل فى خدمة هذه العائلة حتى سنة ١٥٢٥) · ومن بين مؤلفاته موسيقى للآلام فى أربعة ســطور لحنية ، لعيد العنصرة ، مؤلفة فى أسلوب درامى نابض بالحياة ، لا تقتصر قيمتها على كونها مثلا باكرا لموسيقى الآلام فى انجلترا ، فلقد اتضح ان نظرته درامية سبقت أول محاولات فى أوربا لوضع الحان ممثلة للحشود فى الكورس بدلا من الصوت المنفرد · أما « هيوآستون » (١٤٨٠ ـ ١٥٢٢) فمن الموسيقيين التيودوريين البالغى الأهمية · الف هذا الموسيقى ـ وكان قسيسا فى كنيسة القديس ســـتيفان بوستمنستر ابى ـ فى أسلوب طليق أنيق «رقيق» فى بداية القرن السادس عشر· وكانت الحانه التى تميزت بها موسيقاه للآلام (كالسلالم الراكضة ··· الخ ·) غير معروفة على الاطلاق فى أى مكان آخر · ولم يدرك أولئك الذين ادعوا فى ســذاجة قيام اســـتون باختراع موســـيقى الآلات مدى الاجحاف الذى الحقوه بالموسيقى الانجليزية ، فمن المتعذر ظهور مثل هذا النضج فى الأسلوب والصنعة الموسيقية خلال الحياة القصيرة الواحدة التى يحياها شخص واحد · وأشـــهر مؤلفات استون « الهورنيبايب » لآلات الفرجينال ،وتكشف عن تصوير ناضـــج ملحوظ لقالب التنويع مع مصحابة باص مستمر · ونبغ وليم كورنيشن (١٤٦٨ ـ ١٥٢٣) ـ وكان من المفضلين عند هنرى الثامن ـ فى التاليف الموسيقى الى جانب التاليف الدرامى ، والتمثيل ، وعرض interludes pagaent فى القصر الملكى وعندما تقابل الملك مع فرانسوا الاولملك فرنسا فىتلك المناسبةالخالدة فى ميدان « كلوث أوف جولد) صحبه كورنيشن للاشـــراف على الجانب الموســيقى من الاحتفالات الفخيمة الفذة فى بهائها · ومن بين أعمـــاله الموجودة الآن فى المتحف البريطانى ، عدة أغانى جماعية لسطرين أو ثلاثة « سطور لحنية ، اعتمدت عى نصوص انجليزية ، مرحة وساخرة ، وان كانت هناك أيضا عدة أغانى توحى بالتأثر بنماذج بورجونية وفرنسية · وأخيرا نصل الى روبرت فيرفاكس (مات سنة ١٥٢١) ، وعنده بلغ فن أوائل الموسيقيين التيودور القمة · واثبت جراتان فلود W.F. Grattan Flood فى دراسته لسير الموســـيقيين التيودور الاوائل عضوية فايرفاكس للكنيسة الملكية فى الربع الأخير من القرن الخامس عشر وحصل سنة ١٥٠١ ـ ١٥٠٢ على درجة الدكتوراة فى الموسيقى من جامعة كيمبردج وبعد ذلك بعشر سنوات حصـــل على درجة مماثلة من اكســفورد · وظهر آخر مرة كرئيس لمبعوثى هنرى الثامن الموسيقيين فى ميدان « كلوث أوف جولد » سنة ١٥٢٠ قبل وفاته بسنة واحدة · تمتع فيرفا كاس فى عهده ـ كما قال عنه انطونى وود المؤرخ الانجليزى المدقق ـ بشهرة كبيرة ، واعتبر الموسيقى الاول فى بلاده · وعندما وصفه جيفرى بالمقر بالموسيقى الرجعى الذى انقطع عن اتباع تقاليد البلدان الواطئة »،فانه قد اذنب أيضا لاغفاله امكان وجود مدرسة

الانجليزية حية أصلية ويتبين من احد الكتب الضخمة للكورس المحفوظة فى ايتون كوليج وترجع ـ تبعا لونريدج ـ الى ما بين سنة ١٤٩٠ و ١٥٠٤ ، استمرار بقاء التقاليد الوطنية ، بالرغم من الاختلاف بين المؤلفات المتضمنة فى هذه المجموعة والمؤلفات الموجودة فىمخطوطات أولد هول٠ لم يظهر أى تأثر بالمؤثرات الاجنبية، لا فى حرفية اللحن ، أو التأليف الموسيقى ،وتبعا لذلك لم تكن هناك أية حاجة للتحرر منأىتقاليد أجنبية٠ مازالت أعمال فيرفاكسغير منتشرةعلى نطاقواسع٠ وتذكرنا الحانه الجادة السامية بموسيقى دنستابل العذبة ٠ وتعرض الكثير مما طبع منها حديثا للتشويه بتأثير رداءة النشر ٠ ومع هذا فبوسعنا الحصول على لمحة خاطفة عن براعته الموسيقية من المختارات القليلة المنشورة فى مؤلفات بيرنى وهوبكنز ٠

من المؤسف حقا الا يعقب بحث «جراتان فلود» أى محاولة جادة أخرى٠ولو راعينا وجود مائة من اسماء الموسيقيين التيودور فى قاعة المتحف البريطانى وحدها سيتضح لنا مدى خصوبة العصر الموسيقية ، والمقدار الكبير من المخطوطات التى مازالت فى حاجة للنشر ٠ ولم تحتو المجلدات العشرة لموسيقى الكنيسة فى عهد أسرة تيودور Tudor Church Music التى نشرتها دار اكسفورد بتكليف من مؤسسة كارنيجى على أى أعمال للقدامى من موســـيقى عهد التيودور ٠ وأقدم أساطين هذه المجموعة هو « تافرنر » ، الذى استهل عصر جديد ٠ والحاجة ماسة لنشر موسيقى هؤلاء الاعلام القدامى فى مدونات حديثة للقضاءعلى الاضطراب الواضح السائد بين دارسى هذا العصر المهم للموسيقى القومية فى انجلترا ٠٠ وبينما وصف « بالفر » فيرفاكس بالموسيقى الرجعى ، اتجه غيره من الكتاب الى الرأى المقابل : « ان أية (جلوريا) واحدة لفيرفاكس كفيلة باحداث مشاعر من التسامى الروحى الملهم ، تفوق ما تحدثه عشرة قداسات لجوســـكان وكلمنس وفيلليرت وجودميل»* ٠٠ ويتســـاول المرء فى دهشة ٠ أهذه انسب طريقة للرد على الخرافة البالية التى تصف انجلترا « ببلد بلا موسيقى » ٠

الاصلاح الدينى فى انجلترا

بعد وفاة دنستابل ، تركز التأليف الموســـيقى فى انجلترا لأكثر من قرن على موسيقى الكنيسة ٠ وظلت اشكالها من قداسات وموتيتات ماجنيفيكات (تمجيد العذراء) ٠٠٠ الخ ٠٠، بلا تغير حتى فرضت حركة الاصلاح الدينى القيام باعادة توجيه كامل ، فى نفس اللحظة التى حظى فيها الاسلوب الفلمنكى فى البوليفونية بترحيب الموسيقيين الانجليز كافة ٠ على ان حركة الاصلاح الدينى الانجليزى لم تكن حركة واحدة ٠ فلقد تسبب ابناء هنرى ومستشاروهم فى احداث هزة تلو

(*) موسيقى الملك King's Music تاليف جيرالد هيز (١٩٣٧) ص ٧٦ ٠

الأخرى ، من جراء تذبذبهم بين قبول الاصلاحات الدينية أو رفضها ، وتبعت موسيقى الكنيسة الانجليزية تقلبات الحرب السياسية والمذهبية ، وخرجت بندوب لم تلتئم اطلاقا ٠

ربما تعارض مع العقل الزعم بعزو أى تغـيرات باقية فى الحيـاة الدينية والسياسيةفى انجلترا لأى مسببات عابرة كافتتانالملك هنرىبانبوليين او رغبته لهذا السبب فى الحصول على ولى عهد من الذكور فالأصح أن صبغ الكنيسـة بالصبغة القومية كان نتيجة للانفصـال عن روما ، ولم يكن سـببا لها ٠ إذ كانت قومية هذه الكنيسـة ، وتبعيتها للملك واعتمادها على اللغة الدارجة فى شعائر العبادة من المسائل التى قررها البرلمان بعد الانفصال ، ولم تكن مقررات تبنتها الكنيسة ، ودافعت عنها قبل الانفصال ٠ لقد انتصرت القومية على الدولة، وأوشكت الآن علي الانتصار على الكنيسـة ، وان كان هذا لم يحل دون اتباعها بعض الملامح التى تميزت بها الضحيتان (الدولة والكنيسة) ٠ واما الى أى حد كانت الاغراض السياسية للحركة مناهضة للكنيسة الكاثوليكية الرومانية ، والى أى حد بدت المسائل المذهبية قليلة الأهمية فى معارضة الانجليز قبل اواخر القرن السادس عشر ، فأمر يستطاع اسـتنتاجه من حوليات توماس وولسـنجهام التى يرجع اليها فى أحـداث باكورة القـرن الخامس عشـر ٠

رأى الملك هنرى الثامن أن مصـلحته تقتضى الاهتـداء الى تبرير قانونى لادعائه زعامة كنيسته ، التى ظهرت كنتيجة لاختلافه مع البابوية ٠ وانفصت العرى التى تربط انجلترا بالكرسى الرسولى عروة تلو الأخرى ، وانتهى الأمـر بحدوث انفصام نهائى ، وبانشاء كنيسة لانجلترا ٠ وحصل هنرى الثامن فى قانون السيادة art of Supremacy على الاعتراف بتصريحه : « عدم خضوع انجلترا لسلطان البابا تبعا للقانون الالهى » ، وكذلك الاعتراف بمكانته « كالرأس الأوحد على الأرض لكنيسة انجلترا » ٠ وبعد مضى سنتين ، طولب كل الرسـميين فى انجلترا باعلان نبذهم لسلطان البابا ٠ لم يكن هذا التصـريح أكثر من صـياغة قانونية للميول القديمة التى دافع عنها ويكليف فيما مضى ٠ لم تكن الكنيسـة الجديدة كنيسة لوثرية انجيلية ،ولكنها استمرتكنيسة كاثوليكية انجيلية خاضعة للتاج ٠ وهكذا كانت حركة الاصـلاح فى انجلترا فى عهد هنرى الثامن مسـألة سياسية شخصية فى البداية ، ولم يكن الانفصال عقائدياً الا فى مسألة مكانة البابا ، وبقيت اللاهوتية الكنسية بلا مساس الى حد كبير ٠ وقوبلت معارضة قوانين الملك بالقمع الشـديد ، كما أزيل من الوجود الكثير من المنظمات الدينية المختلفة كالكنائس والأديرة وانتقلت ملكيتها بحق الشـفعة ٠ وبالرغم من وجود اختلاف بين الطريق الذى اتبعته حركة الاصلاح الانجليزى والطريق الذى سارت فيه الحركة الجرمانية ، الا أنها انتهت الى نفس النهاية فى آخر المطاف : الخلاص

من حكم الهراطقة الذى استمر قرونا طويلة وهكذا انصرفت الكنيسة الانجليزية عن روما أمها الرؤوم التى أنشأتها وظلت تتمتع عندها بالحظوة فترة طويلة من الزمان ، وغدت كنيسة مستقلة فى انجلترا ، وهو اتجاه بدأ قبل ذلك بقرنين بفضل الانجليز الغيورين • لم تشترك هذه الحركة التى كانت سياسية خالصة ، فى بدايتها ، مع الاصلاحات العقائدية عند الجرمان لا فى كثير ولا قليل • وان كان الملك قد اكتشف بالفعل التأثير السياسى للموقف الجرمانى ، وبحث عن سبل ووسائل لتدعيم الاتصال مع البروتستانت الجرمان ، وتحالف مع عصبة شمالكاديك Schmalkadic •

وتزايدت سرعة التقدم نحو البروتستانتية بتأثير مستشارى الملك ادوارد •• وشغل بروتستانتيون صميمون الوظائف العليا بالكنيسة • وأصدر البرلمان كتابا جديدا للصلوات وقانونا جديدا للايمان تحول فيما بعد الى قانون التسعة والثلاثين مادة Thirty Nine Articles • ولما اعتلت مارى الكاثوليكية العرش سنة ١٥٥٣ صممت على الاعادة الكاملة للعقيدة التى استمر معظم رعاياها فى اعتناقها وتسبب حكم مارى فى تعطيل التقدم القومى الكبير لفترة قصيرة ، بعد مطالبتها باستبعاد كل الاجراءات التى أدت الى انفصال كنيسة انجلترا عن روما ، واستبعدت الطقوس القديمة ، وأعيد الترحاب بانجلترا مرة أخرى فى المجتمع الكاثوليكى تحت زعامة البابا • ثم اعادت اليزابث ــ مع بعض تغيرات مراسيم هنرى الثامن وادوارد السادس ، وفرض «قانون السيادة» على الأساقفة وحرمت تلاوة القداس ، وتعرض المخالف لعقوبات صارمة ، واتخذت الكنيسة الانجيلية المظهر العام لشكلها الحديث •

واشتدت مشاعر الاختلافات الدينية بعد انتشار الحركة المناهضة للكاثوليكية فى البلدان الغربية • واحترقت فرنسا والبلدان الواطئة وانجلترا فى نفس أتون الحرب الدينية التى سبق اشتعالها فى المانيا فى النصف الأول من القرن • وارتفعت فوقهم أسبانيا كزعيمة للجناح الكاثوليكى فى العالم بفضل وحدتها ، وعدم تعرضها لأى معوقات وتمسكها الصميم بالكاثوليكية • ثم اشتعلت خريطة العالم بالحرب ، واكتسب المعسكر المناهض للاصلاح يتزعمه البابا جريجوار الثالث وفيليب الثانى سلطانا لا يقف عند حد ، وخرجت كل من فرنسا والبلاد الواطئة مغلوبتين ، ولم يقف فى وجه الاستعادة غير بلد واحد : انجلترا • وانتقل دور فرنسا الى الانجليز الذين أصبحوا اعداء سياسيين واقتصاديين ودينيين للاسبان • ولم يقف هذا العداء الدفين عند العداوات المباشرة ، ولكنه انتقل عبر المحيط وورثته المستعمرات الامريكية • وأدى اضطهاد الكاثوليك فى انجلترا ، والتقدم الهائل الذى أحرزته البحرية التجارية الانجليزية نتيجة لسطوها على شحنات المراكب الأجنبية ،

وبخاصة الاسبانية ، الى استثارة الملك فيليب الثانى ، ودفعه لارسال اسطوله الضخم : « الارمادا » ضد انجلترا • وساعدت هزيمته سنة ١٥٨٨ على جعل انجلترا قوة بحرية عالمية ، كما هى الآن (١٩٤١) ، واصبحت اليزابث حامية للبروتستانتية ، فشنت حروبا على أعداء البروتستانتية من الكاثوليك فى القارة الاوروبية •

الصراع بين الهيومانية والرينسانس
وحركة الاصلاح الدينى ، وتأثيره على الموسيقى

ابان حكم كل من هنرى السابع وهنرى الثامن وادوارد السادس ومارى ارتفع شأن الطراز القوطى الانجليزى فى العمارة والزخرفة ، أى ما يعرف « بالطراز العمودى » ويتشابه فى الكثير ما يسود هذا الطراز من زوايا شديدة الحد مع طراز الخطوط المستقيمة فى الموسيقى الباكرة لعصر تيودور • وبدأ فى ذلك العصر أول اثر لعصر النهضة الاوروبية يمكن اكتشافه • ذلك التسرب الذى بلغ أوجه فى الطرازين الاليزابثى واليعقوبى • وبعد السنوات الاولى من القرن السادس عشر ، أصبح من المستطاع الشعور بأثر « الهيومانية » فى انجلترا وتزعم هذه الحركة جون كوليت (مات ١٥١٩) المحاضر فى علوم التفسير باكسفورد، وضمت جماعة الهيومانيين (مصلحى اكسفورد) الملتفين حول كوليت أمثال «وليم جروسين » (مات ١٥١٩) من أوائل الباحثين الذين علموا اليونانية فى اكسفورد و « توماس ليناكر » (١٤٦٠ ــ ١٥٢٤) مؤسس كلية الطب الملكية فى لندن ، ومن أوائل الاطباء المحدثين الذين درسوا المؤلفات الطبية فى العصور القديمة ، وسير توماس مور (١٤٧٨ ــ ١٥٣٥) مؤلف « اليوتوبيا » : الصورة النموذجية للدولة المثالية • وصاحب هذه التيارات الحضارية والفنية ــ ان لم يكن قد سبقها ــ التمهيد للاسلوب البورجونى الفلمنكى فى التاليف الموسيقى ، والترحيب به • ويتعذر تحديد التاريخ الفعلى لتقديم الأصول الجديدة فى التاليف الموسيقى ، ولكن هناك احتمالا بعيدا ان يكون هذا قد حدث فى الربع الأخير من القرن الخامس عشر • ففى بداية القرن السادس عشر ، ظهر فى أعمال « تافرنر » تقدم ملحوظ فى حرفية وصقل التراكيب اللحنية ، وفقرات المحاكاة الكونترابنطية ، وتأثر بها منذ ذلك الحين الأسلوب الكورالى الانجليزى « فازداد فخامة ، وصفاء فى الرنين ، وحبكة وتماسكا فى البناء» • ومن بين أسباب التأثير الجديد ، تبادل المخطوطات ، وربما رجع السبب الآخر الى الاحتكاك الثقافى بالفلاندرز وفرنسا واسكتلنده ، فخلال الحروب مع فرنسا ، حارب الفلمنكيون الى جانب انجلترا ، ولابد أن يكون قد حدث اتصال حضارى بين الحليفتين ، بالاضافة الى الزيجات العديدة بين أسر نبلاء البلدين • ونشطت الحياة الموسيقية نشاطا بالغا باسكتلنده ، وآزر ملوكها هذا

النشاط مؤازرة خيرة ، وأظهر أغلب ملوك اسكتلندة من جميس الاول الى مارى، عطفا على الموسيقى · وكانت هناك عدة مدارس للغناء Sang schoils يتعلم فيها الشباب الغناء · وفى الكاتدرائيات ، كورسات حسنة التدريب · وانتشر فى المدن عدد وفير من المنستريل · والأدب الاسكتلندى زاخر بالاشارات الى موسـيقى الشعب ·· وساعدت الظروف السياسية على حدوث اتحاد وثيق بين اسكتلنده وفرنسا ، وبذلك ظهر أثر فرنسى ملحوظ فى فن عمارة اسكتلندة وأدبها · وعلى هذا فلا عجب اذا صادفنا نفس الميل فى الموسيقى · اتصـلت الفلاندرز أيضـا باسكتلنده بروابط تجارية ، وأحيانا كان « منستريل » البلاط الاسكتلندى يوفدون الى الفلاندرز لتعلم حرفتهم ·

لابد أن يكون الموسيقيون الفلمنكيون قد ظهروا فى انجلترا حوالى نهاية القرن الخامس عشر · ففى مجموعة ترجع الى سنة ١٥١٦ ، وتحتوى على موسيقى لسامبسون عميد الصـلاة الملكية ، هناك موتيت غير معروف المؤلف ، اتبع فيه الأسـلوب الفلمنكى وحده ، بينما يحمـل موتيت آخـر توقيع بنديكتوس دى أوبيسيوس · وكان هذا « البنديكتوس » عازفا للارغن فى كاتدرائية نوتردام فى أنفرس · وتذكر محفوظات الكاتدرائية صراحة أنه سافر الى انجلترا فى منتصف فبراير سنة ١٥١٦ ، كما يتبين من محفوظات الصلاة الملكية تعيين « بينيه دى أوبيسيوس » عازفا لارغن القصر عند هنرى الثامن فى مارس ١٥١٦ · وسـوف تقنعنا أية لمحة خاطفة الى قائمة موسيقيى هنرى الثامن ، بأن «بنديكتوس» لم يكن الموسيقى المحترف ذى الخبرة الأوحد من ابناء المدرسة الفلمنكية بالبلاط فى السنوات الباكرة من حكم الملك ، فهناك أسماء مثل غليوم دفنت أو بيتر فانفيلدر ممن ينتمون صـراحة الى النازحين من وراء الفلاندرز · ويتفق كتاب سيرة شارلكان على القول بقيام الملك سنة ١٥٥٠ عندما كان أرشيدوقا ـ أصبح امبراطورا بعد ذلك ـ بزيارة انجلترا برفقة الفنـان هنرى بريدنيين (أوبريدمير) وكان موسيقيا مرموقا فى عصره · كان هناك موسيقيون أجانب عديدون فى خدمة الملك · وتتحدث رسائل الشعراء الفنيسيين عن وجود موسيقى من بريشيا كان يتقاضى من الملك ثلاثمائة دوقية سنويا نظير عزفه للعود · وصـادف عازف الارغن الفينيسى « ديونيزيوميمو » نجاحا منقطع النظير فى القصر ، الى حد قيام هنرى بتخصيص راتب له فى سنة ١٥١٥ وهكذا تعرضت الموسيقى القومية الانجليزية لتغيرات جذرية كاملة ·

أسفرت عن ظهور نشاط فنى كبير المكاسب الطائلة التى حصلت عليها عائلات جديدة من المشتغلين بالتجارة ، وإثراء الكثيرين من محاسيب البلاط ، مما أغدقه

عليهم الملك من الاراضى والثروات المنتزعة من الأديرة بعد اخضاعها ، فازدهرت المنظمات الموسيقية المماثلة لكورسات الكنائس فى أوروبا وأســـاتذة العزف على الأرغن فى الكنائس الكبرى • وكان لكبار اللوردات أيضا كورسات خصـــوصية ممتازة • ومع الاعتراف بتميز كورسات لينكولن وويلز وغيرهما من الكاتدرائيات الأخرى الا أن المصلاة الملكية فى لندن كانت رائدة بمجموعتها الموسيقية ، وأدى تفوقها الفنى فى القرن السادس عشر الى تركز النشاط الخلاق فى لندن ، لأن أغلب الموسيقيين المهمين كانوا يعاملون فيها نفس معاملة سادة الكنيسة •

وازداد نشاط الحياة الموسيقية ـ مثلما حدث فى عهد هنرى الخامس ـ بفضل أحد الملوك الذين وجهوا قدرا كافيا من الاهتمام الجاد للموسيقى ، ومن آيات ذلك اهتمامه بدراستها دراسة وافية • ويروى ادوارد هول (حوالى ١٤٩٨ـ١٥٤٧) المحامى والمؤرخ ومؤلف كتاب عظيم بعنوان « اتحاد عائلات الاشراف العريقة فى لانكستر ويورك » ـ واشـتهر عادة باسم « حوليات » بعـد مشاهدة للحيـاة فى بلاط الملك « كيف كان هنرى الثامن يؤلف قداسات عظيمة ذات خمسة سطور لحنية ، كثيرا ما كانت تغنى فى كنيسته ، وبعد ذلك فى أماكن مناسبة أخرى » •

خلال السنوات الاولى من حكم هنرى ، صــــادف الاســـلوب البوليفونى المستوعب للاسلوبين الفرنسى والفلمنكى استاذا من الدرجة الاولى فى شــــخص « جون تافيرنر » (١٤٩٥ ـ ١٥٤٥ أو ١٥٤٨ ؟) الذى شغل سنة ١٥٢٦ منصب رئيس للموسيقى فى كلية الكاردينال وولزى بأكسفورد • وأبدع هذا الموسيقى ذو المميزات والقدرات الفذة ، والجدير بمعاصرة جوسكان واترابه ، مجموعة رائعة من موسيقى الكنيسة نشرت فى المجلدين الاول والثالث من « مجموعة موســـيقى الكنيسة فى عهد أسرة تيودور » • وبعد مبارحة تافيرنر لاكسفورد سنة ١٥٣٠ انقلب رأسا على عقب نتيجة لاعتناقه مبادئ الاصلاح الدينى • ان هذا ينقلنا مرة أخرى الى الاحداث السياسية الدينية التى حدثت فى عهد الملك هنرى الثامن ، وأثرت على مستقبل الموسيقى الانجليزية تأثيرا عميقا فاق ما حدث فى أى بلد آخـــــر •

كان حل الأديرة ضربة قاصمة وجهت لفن الموسيقى • اذ كان كل دير يقتنى كورسا عتيدا ويضم واحدا أو أكثر من عازفى الارغن • حدث فى الأديرة الستمائة التى تعرضت للتحطيم دمار عنيف للموسيقى • ومن سوء الحظ أن أكثر المصلحين تزمتا قد استطاعوا اعلاء كلمتهم فى أكثر الاحوال • فعلى الرغم من أن هنرى ذاته قد حاول المحافظة على الشعائر الكاثوليكية ، الا انهم واصـــلوا حملتهم المدمرة على المؤلفات الطقوســـية • أما ما هـو أسـوأ من ذلك ، فكان اتجاه بعض عظماء الموسيقيين انفسهم • ولقد تحدثنا عن اعتناق تافرنر البروتستانتية بعد

مغادرته اكسفورد سنة ١٥٣٠ · بعدها صمت صوت الشاعر والموسيقى الكامن فى وجدانه · واســـتحوذت عليه فكرة متزمتة دفعته الى اقتراف أعمال عنيفة · وأمضى سنواته الأخيرة ، بوصفه عميلا مأجورا لتوماس كروموبل فى اضطهاد بشع لمؤسسات الأديرة · وذكر جون فوكس (١٥١٦ ـ ١٥٨٧) المؤلف الشهير لكتاب Actes & Monuments فى معرض روايته لتاريخ اضطهاد المصلحين كيف أعرب « هذا التافرنر عن الكثير من الندم لأنه ألف أغانى وترانيم للبابا ألفها عندما كان معدوم البصيرة » · ووقع موسيقى ممتاز آخر : جون ميريكه (مات سنة ١٥٨٥) ضحية لتعصبه اللاهوتى · وتميزت نظرته لطبيعة موسيقى الكنيسة البروتستانتية بوضوحها الفذ · وربما ساعدت مواهبه على تغيير اتجاه موسيقى البروتستانتية فى انجلترا كلها · ومع هذا فمن وجهة نظر المؤرخ الموسيقى ان ما ترتب على ذلك كان أوخم من مجـــرد التكاســل المؤسف فى الخلق عند قلة من الموسيقيين البارزين ، فلقد تعرض مستقبل الموسيقى الانجليزية كله للخطر ·

ترتب على الخلاص من الطقوس والاحتفالات والصــور والتماثيل الدينية والبوليفونية الفنية فى الموسيقى ، واستنكار التجسيد آثار مباشــرة أضعفت من احترام الجموع وتهيبها ، لأن عقليات الشــعوب تلتف حول الرموز · ولن ينكر القيمة الدينية للتصوير والنحت والموسيقى والشـــعر الا أولئك المحرومون من كل احســـاس جمـــالى وفنى · ومع هذا فقد أعلن كثيرون من زعماء الحــركة فى انجلترا معارضتهم لدور الفنون فى الدين ، وما دفعهم على الأقدام على ذلك أولا عدم تنبههم لدور الدوافع الفنية ، وثانيا ـ طغيان رغبتهم القومية فى الاســـتقلال الذاتى والتحرر من أى رباط فكرى على حب الفن الذى كان وثيق الارتبـــاط فى اذهانهم « بالتفاهات البابوية » ·

كثيرا ما نظر للكنيسة كمنظمة لرجال الدين لا للشعب ، من جراء تمســـكها الدائم بالأمر والنهى واحتكارها الحياة الروحية والفكرية · كان رجالها الاوصياء الوحيدين على العلم ، يتناقلونه بلغة الكنيسة البعيدة عن متناول الشعب ، ومن هنا جاء احتكارهم له · أما على عهد هنرى الثامن ، فقد تغير الموقف ، بعد أن اخرجت الطبقة المتوسطة الصاعدة مؤرخيها وشــعراءها · وبذلك تحول الباحث الدينى الى متخصص ، كما دعى الموسيقيون للتعبير عن ذاتهم بتزويد الكنيســـة الطالعةبموسيقى جديدة،ووصلت حركة الاصلاح الدينىالجرمانية الى نفسمفترق الطرق،وان كان زعماؤها قد تنبهوا تنبها كاملا لدور الموسيقى والشعر فىالعبادة · فلا يخفى أن لوتر عندما طعم موسيقى كنيسة « الاصلاح » بالعنصر الشعبى كان تواقا للمحافظة على الموسيقى الفنية بالرغم من درايته بالطابع البابوى لمثل هذه الموسيقى · وهكذا كتب فى الحث على العبادة (ضد الاتراك سنة ١٤٥١) ·

السطور التالية التى تكشف عن الاختلاف بين النظرتين الانجليزية والالمانية لكل من الاصلاح الدينى والموسيقى · وتفسر هذه الفقرة لماذا انطلقت الموسيقى البروتستانتية الجرمانية مثل هذا الانطلاق الرائع، بينما عجزت موسيقى الكنيسة الانجليزية ـ رغم الكثير من المؤلفات المثيرة للاعجاب ـ عن البرء من آثار الاصلاح الدينى ·

« ان ترك المزمور التاسع (ربنا الوثنيون حضروا) يغنى كالمعتاد كورسا تلو كورس ، يترك عندى أحسن اثر · وتمشيا مع ذلك ليتقدم أحد الصبية من أصحاب الصوت العذب أمام مقعده فى الكورس منشدا وحده الانتيفون أو جملة : يا الهى لا تحاسبنا بقدر خطايانا Domine, ne secundum ، وبعده يتقدم صبى آخر منشدا جملة اخرى Domine ne memineris « تناسى خطايانا » ، ثم يركع بعد ذلك الكورس بأكمله اثناء غناء « اعنا يا الهى » Adjuva nos Deus « تماما مثلما يحدث فى الاحتفالات البابوية ، الحافلة بالورع والتقوى » ·

كم تبدو الملحوظة الاخيرة ثاقبة ، غير قابلة للنزاع من الناحية السيكلوجية، وكم انعكست بصدق فى موسيقى كنيسة الاصلاح الانجليزية · فلقد الفبيرد أنبل الطقوس الدينية وأعمقها لكنيسة انجلترا ، لا لأنه كان كاثوليكيا غير متحمس ، وانما لأنه استمر متشبعا بسمو الموسيقى الكنسية البوليفونية وورعها ·

كان الغاء الاحتفالات اليومية بالقداس فى الكنائس الانجليزية ضربة قاضية اصابت المنظمات الموسيقية الممتازة التى احتفظت بها اغلب الكاتدرائيات وكليات الكنائس الهامة · وارتفع صوت ينادى ببعض العوض المناسب المتوافق مع العقيدة الدينية الجديدة ، والذى يساعد أيضا على استمرار التقاليد الكورالية العظيمة التى يعشقها الانجليز · وفى البداية ، قدمت القداسات على غرار القداسات اللاتينية بعد تكييفها ، ولكن بعد ظهور كتاب الصلوات العامة الانجليزية ، اتجه الموسيقيون الانجليز أنفسهم الى تلحينها · ويمكن تقسيم هذه الألحان ، وتدعى موسيقى الشعائر ، الى ثلاثة أنواع : شعائر المناولة المقدسة وصلاة الصباح وصلاة المساء · أما اجزاء شعائر المناولة التى لحنت فهى الكيرى والكريدو والسانكتوس والجلوريا · وتضم صلاة الصباح خمس كانتيلات من كتاب الصلوات يمكن تلحينها Venite والتسبيحة · والبنديكتوس وتتناوب معها الـ Benedicite والتهاليل · أما كانتيلات صلاة المساء فهى الماجنيفيكا والـ Nunc Dimitte وتتناوب معها الـ Cantate Dominica ، و Deus Miseratur واستبعدت البنديكتوس والاجنوس داى والجلوريا من الشعائر بعد المشاحنات المذهبية المتزايدة فى أواخر عهد اليزابث ·

تزود الموسيقيون من الخبرة الموسيقية المكتسبة من الالحان التى وضعت

للقداسات والموتيتات بقدرة فى الصنعة وبأسلوب قادر على تلحين شعائر المناولة الانجليزية • أما الكانتيلات فقد عرضت الموسيقيين لمأزق • وبين الاسقف كرانمر فى رسالة له الى هنرى الثامن الاتجاهات التى تحدد الاسلوب المبسط للشعائر ، وسماها « بالشعائر القصيرة » : « ينبغى الا تكون الأغنية مشحونة بالنغمات ، ولكن يكفى بقدر الامكان تخصيص نغمة واحدة لكل مقطع ، حتى يمكن انشادها بوضوح وورع » • تبدو هذه القواعد مألوفة شبيهة بالقواعد الموسيقية للجماليات التى فرضها كالفان • ولكن وكما عجز كالفان عن خنق خيال « جوديمل » و « ليجون » ، كذلك عجزت الحاجات المذهبية لكرانمر عن محو البوليفونية وروعتها من مخيلة الموسيقيين الانجليز ، بعد ان تعلموها قبل ذلك بجيل أو جيلين من أقرانهم الفلمنكيين • فلقد طالبت الحرفية الكونترابنطية ــ التى كانت من الذخائر المألوفة التى تزود بها الموسيقيون الانجليز فى عهد اليزابث ــ بالاستعانة بها ، وهكذا ظهر ما يدعى بالشعائر « الكبيرة » وفيها استعملت حرفية الموتيت بتوفيق كبير • ومن المهم فى هذا المقام ان نذكر ان أفضل ما ظهر من شعائر كان من تأليف « بيرد » الموسيقى الذى تدرب تدربا كاملا على الاصول الكونترابنطية •

من بين أوائل الاعمال المطبوعة الممثلة لمحاولة الحصول على اسلوب لموسيقى الكنيسة باللغة الانجليزية يتجاوب مع الحاجات الجديدة The Book of common Praier Noted (١٥٥٠) وكتاب جون داى : Certaine Notes set Forth in Foure and Three Parts to be sung at the Morning Communion and evening Praier

(١٥٦٠) • ويمثل كتاب « مربيك » أول لحن انجليزى للطقوس الانجليزية ، يتمشى مع « قانون الاطراد » Act of Uniformity ١٥٤٩) وتبدو أفكار مربيك بعيدة عن معتقدات المناضلين الانجليز ، بسبب قرابتها من اصلاحات لوثر الموسيقية ، فلقد ساقته رغبته فى تزويد غناء جموع المصلين بنغمات « طروب » الى انتقاء الحان تقليدية ، وتكييفها ، والى تأليف موسيقى أصيلة، على نفس النمط • على ان ثانى كتاب للشعائر صدر تحت رعاية الملكة اليزابث ــ قد حل محل الاول ، ومحل موسيقى ميربيك بالتوالى • واحتوت الطبعة الثانية على تعديلات عديدة تجاوبت مع المعارضة المتزايدة للشعائر الموسيقية • وانضم هذا الموسيقى الموهوب الى المعسكر المعارض الذى وصم موسيقى الكنيسة « بالتفاهة » ، وبذلك ابتعد عن مقاصده الاصلية الخاصة بتأليف الحان لكتاب الشعائر الجديد • ويبدو اتجاه « ميربيك » مثيرا للدهشة • فلقد اراد المحافظة على تقاليد الموسيقى الجريجوريانية ، كما اراد فى نفس الوقت مناصرة قضية اللغة الانجليزية ، ونجح فى هذه الناحية نجاحا

ملحوظا ، وان كانت مميزات موسـيقى « كتاب الشـعائر العامة المدونة » وخصائصها المحمودة لم تصادف أى صدى بين معاصريه • وبمجرد تخلى « ميربيك » ذاته عن التأليف الموسيقى ، استرعت الألحان الكورالية للشـعائر انتباه كل الموسيقيين •

ومن المبدعات الموسيقية الأخرى للاصلاح الدينى الانجليزى ، « الانتيم » الذى حل محل الموتيت عند الكنيسة اللاتينية • وتغير بتغير الزمان معنى الكلمة التى لا يشـك فى اشتقاقها من الكلمة اليونانية « انتيفونا » • واستعملها قبل ذلك الشـاعر الانجليزى تشوسر ، ثم استعملت الآن للدلالة على أى نوع من الاناشيد الوقورة كالنشيد القومى • ولكنهـا تعنى أساسا الترتيل الانجليزى بنوع خاص ، أو أى اغنية كنسية مماثلة ، تغنى فى نهاية صلاة الصباح وصلاة المساء • وتحدد معالم « الانتيم » ، فى شكله الذى بدا فيه فى آواخرعهدالييزابث • وأصبح مقطوعة من موسيقى الكنيسة لها موضع خاص بها فى الطقوس • كانت الانتيمات الأولى أيضـا موتيتات مكيفة ومزودة بنصـوص انجليزية • وبعد وصول الموجات الاولى للاسـلوب الايطالى الجديد لانجلترا ، دخلت فى الانتيم فقرات من الصوت المنفرد المصحوب بالارغن أو مجموعة آلات « الفيول » وحدث هذا بوجه خاص عند « بيرد » و « جيبونز » وتجنبت الموتيتات اللاتينية التى استطاعت المحافظة على الجلال العريق لاسلوب الموتيت اللاتينى أى موضوعات ، تدعو الى المشاحنة أو ينتظر ان تلقى مقابلة سيئة من سلطات الكنيسة الجديدة، وتمثل هذه الموتيتات أهم ناحية فى موسيقى الكنيسة الانجليزية للعصـر ، اذا استبعدنا جانبا الاعمال السامية « لتاليس » وبيرد ، وان كان الأخير قد ألف أفضل أعماله لطقوس العقيدة القديمة •

يعد كريستوفر تاى حـوالى (١٥٠٠ ـ ١٥٧٢) وتوماس تاليس حـوالى (١٥٠٥ ـ ١٥٨٥) ابرز اثنين فى مجموعة الموسيقيين ممن كرسـوا جهودهم فى ذلك العهـد لخـدمة الكنيسـة الجـديدة • وانتج تاى (١٥٧٣) ابداعـه الأساسى المسايرلروح الاصلاح الدينى : أعمال الرسل The Actes of the Apostles وتضمن هذا العمل أربعة عشر فصـلا من Actes التى لم تكتمل بحجة عدم مناظرة شعر حامل دكتوراه الموسيقى المبجل لما يؤلفه من الحان ، ومن الغريب أن يكون هذا اللاهوتى الهاوى المتحمس مؤلفا لموسيقى قداس ذى سطور لحنية ستة يدعى Euge Bone ويعـد من افضـل أمثلـة البوليفونية التيودورية ، واستطاع تاليس تأليف أعمـال فى الاسلوب المبسط لطقوس الاصلاح وهـو الذى بدأ حياته الموسيقية أيضا كملحن لموسيقى كنسية لاتينية ، وأظهر براعة فى الاسلوب الفرنسى الفلمنكى ، اعتمادا على تعدد جـوانبه وامتيـاز تدربه ، بل

تمكن أيضا من أعقد أسـلوب كونترابنطى يؤلف فيه اقرانه الأجانب ، وأهم موسيقى بعد « تاى » و « تاليس » فى منتصف القـرن السـادس عشـر هـو « روبرت هوايت » (حوالى ١٥٣٠ ـ ١٥٧٤) وأغلب مؤلفاته لسـوء الحظ مازالت مخطوطات ٠

كانت اليزابث مولعة بالموسيقى مثل اغلب أبناء اسـرتها المالكة ، وأظهرت براعة فى عزف العود والفرجينال، كما اعربت عن مودتها لرؤساء مصلاتها الذين عينوا فيها أفضل ارباب الاصوات فى المملكة ٠ وافسـحت الصـرامة الأولى التى ترتبت على لوائح كرانمر المجـال أمام طقوس محكمة البناء ٠ اذ كانت اليزابث تعشق الابهة والفخامة ، فى الدين مثل عشقها لهما فى شتى النواحى ٠ ودبت نتيجة لذلك الحيوية فى الموسيقى الانجليزية ، التى استمدت منها قوة دافعة ساعدتها على الاستمرار حتى عهد جيمس الاول ، بالرغم من عدم ميل أول حاكم فى اسـرة ستيوارت للموسيقى ٠ سبق ان تحدثنا عن الشـهرة الكبيرة التى تمتع بها أوائل المغنين الانجليز والمنظمات الكورالية ، ولكن شهرتهم قد تعرضت للاحتجاب فى عصـر اليزابث بعد ظهور الكورسـات الكبيرة التى يصـل عددها فى الكاتدرائيات الى ستين أو ربما أكثر ، والتى كانت تتبع فى غنائها الطريقة الانجليزية النضرة الرخيمة التى استمرت صفة مميزة للغنـاء الكورالى الانجليزى منذ عهد « الكونداكتوس » الانجليزى القديم ٠ اسـتمرت موسيقى الكنيسة فى الازدهار على عهد اليزابث ، ولكن الزعامة قد انتقلت خلال الثلث الاخير من عهدها الى الموسيقى الدنيوية ، التى استحدثت اشكالا جديدة وسبلا جديدة فى التعبير ٠

المدرسـة الاليزابثية والجـاكوبيه

موسـيقى الغنـاء

« ليس هناك أى حـالة أخرى سمح فيها شعب ذو مكانة موسيقية عظمى لهذه المكانة بالتردى زهاء ثلاثة قرون ، ورضى خلال هذه الحقبة بتحمل اللوم لتوقفه عن الابداع » كانت هذه كلمات سـير « وليم هنرى هـادو » فى مقدمته لكتاب جراتان فلود : Early Tudor Composers ٠ وليس من شك فى أن هذه هى الحقيقة المؤسـفة بعينها ، باستثناء ان ما امتدحه هادو وغيره من المدافعين عن الفن الموسيقى الاليزابثى ـ رغم قيمته الفنية ـ كان فى الواقع ضـربا من الموسيقى الايطالية المنقولة الى انجلترا : المادريجال الذى ظهر فى كتب المادريجال الاولى سنة ١٥٨٨ ، بعد ظهورها فى ايطاليا بنصف قرن ٠ وتحقق لها النجاح فى انجلترا على التو ، واتجه رهط من الموسيقيين البارزين الى المادريجال الذى

تمتع بشعبية كبيرة رغم قصر عهده ، وازدهر فى عصر انجلترا الاليزابثية والجاكوبيين · واختفت الاغنية القومية خلال عصر المادريجال العظيم ، ولا يزيد المعروف عن حالة الموسيقى القومية الحقة عن نزر يسير ، لان الباحثين والكتاب قد ركزوا انتباههم على المادريجال ، وبدت هذه المسألة فى نظر الكتاب الموسيقيين الانجليز مسألة طبيعية ، لان النهوض « بالموسيقى البوليفونية الصميمةالتى كانت تؤلف فى هذا العهد يبيح لانجلترا حق التمتع باسم الامة الموسيقية » · ومع هذا فان نفس الكاتب قد اعترف بتعارض روح الاستعراض فى الغناء الايطالى ، وما فى الكثير من الشانسونات الفرنسية من ذلاقة ولا تبصر « مع الروح الانجليزية » · ويبدو أنه من غير المعقول ان يستغرق انتقال المادريجال الايطالى والشانسون الفرنسية الى انجلترا نصف قرن · على انه ربما بدا أكثر من ذلك ابتعادا عن الاحتمال ، عدم قيام بلد موسيقى بفطرته يملك منظمات موسيقية ممتازة ، بابداع موسيقى دنيوية ممثلة لعبقريته ، وكان من الواجب ان تتركز دراسات الباحثين الانجليز على نفس هذا النصف القرن · وربما أمكن ارجاع غلبة الموسيقى الدينية فى المخطوطات الباقية للعصر الى المحافظة عليها فى مكتبات الكاتدرائيات والكليات ·

ونبه وولريدج الى وجود مجموعة من كتب الاغانى الجماعية فى مكتبة فيلوز Fellow فى ونشستركوليج ، تحتوى على أمثلة لاعمال فيليرت ولاسوس واركاديلت ، وغيرهم من مؤلفى موسيقى الشانسون والمادريجال · والمجموعة أقدم من أول مؤلفات انجليزية للمادريجال بربع قرن · على أن وجود قدر كبير من المادريجالات الاجنبية فى مجموعات مخطوطة ، وزيارة العديد من الموسيقيين الفلمنكيين وغيرهم فى منتصف القرن لدليل على وجود افتتان واضح بالموسيقى الكورالية الدنيوية الاجنبية · واخيرا فان علينا ان نذكر المثل الملموس للاغانى ذات الطابع المادريجالى التى ألفها موسيقى انجليزى سافر « الى احدى البلاد الاجنبية المشمسة » · وشهد الموسيقى ودرسها حيثما حل « وان كان قد درسها بصفة خاصة عند الايطاليين الذين توافر لهم نوع مرح لطيف يدعى بالنابوليطانى » · ان اسم الموسيقى الذى اجتذبته كثيرا الفيلانيلا النابوليطانية هو ايثورن (١٥٢٨ ـ ١٥٩٠) · غير انه لابد ان يكون قد استمع الى الكثير من المادريجالات أيضا ، أثناء زيارته لايطاليا · ونعت المؤرخين هذا المؤلف الموسيقى بكل بساطة « بالهاوى » ، ورفضوا ادراك أهميته التاريخية الكبيرة ، وزعم بيتر وورلوك (فيليب هزيلتاين) ـ الذى نشر اثنتى عشر أغنية من مجموعة هوايتهورن ـ استحقاق العديد من هذه الاغانى بان تتبوأ مكانة مماثلة لأريات الموسيقيين التى ازدهرت بعد ذلك بجيل ·

فاذا رجعنا فى بحثنا للوراء ، سنرى وجود اتصالات أبكر بشانسونات أوربا ، وفنها المادريجالى • فلقد ترجم الانجليز كتاب أوربين ليروا الشهير لتعليم العود (١٥٥٧ ؟) منذ عهد باكر يرجع الى سنة ١٥٦٨ • ولما كان هذا الكتاب قد احتوى على عدد من اعدادات الشانسونات ، لذا يستبعد الا يكون قد قام بتعريف عازفى العود الانجليز ، بعددهم الوفير ، « ذلاقة » شانسون النهضة الفرنسية ، ومن دلائل وجود أحد مؤلفى المادريجال الايطاليين المرموقين فى انجلترا المرتب الذى تقاضاه « السيد الفونسو » ، وتأثر مقداره بنزوات الملكة • وينحدر الفونسو نيريوسكو » (١٥٤٣ ـ ١٥٨٨) من عائلة موسيقية • وابوه المولود فى مدينة بولونيا كان مغنيا فى الصلاة البابوية ، ومن مؤلفى المادريجال المعروفين ، ولابد ان يكون من قررت له الملكة راتبا خاصا يتقاضاه قد وصل الى البلاد وقت أسبق ، ربما بعد منتصف القرن بفترة قصيرة • وتمتع الفونسو بشهرة كبيرة بين الموسيقيين الانجليز ، وقامت بينه وبين « بيرد » بوجه خاص صلات صداقة وثيقة • وظهر الكثير من مادريجالاته فى مجموعات انجليزية ابتداء من مجموعة Musica Transalpino (١٥٨٨) • واستقرت اسرته فى انجلترا ، وقامت بدور هام فى القرن التالى • وساعدت كل هذه العوامل على زيادة شعبية المادريجال الايطالى الفلمنكى فى نهاية القرن • فاذا واصلنا تراجعنا للوراء ، سنكتشف ازدياد تضاؤل التأثير الاجنبى الملحوظ ، وسنرى أمامنا فنا قوميا بالفعل ، مازال مهملا ، في حاجة الى الكشف عنه • على ان المؤرخين الاقدم كانوا يعرفون قيام العصر التيودورى الأبكر ـ الذى كثيرا ما يقال انه كان مستغرقا بكليته فى الموسيقى الدينية بتأليف الكثير من الموسيقى الكورالية الدنيوية • وفى الواقع ان اغلب الموسيقيين قد اعتبروا « مجرد موسيقيين دنيويين » • ولاحظ بيرنى فى معرض تعليقه على الموسيقيين المحيطين بكورنيش :

« كان معظم هؤلاء الموسيقيين ـ على ما يبدو ـ موسيقيين دنيويين • فلم أصادف أى اسم من اسمائهم بين موسيقيى الكنيسة ، باستثناء اسم فيرفاكس • والحق أن كورنيش يبدو دنيويا فى موسيقاه اكثر من الباقين • واذا اعتمدنا فى حكمنا على سلوكه الشخصى ، واختياره لاشعاره من كتاب ريبالدرى لشلتون قد يصح الاعتقاد بعدم اتصافه بالخلق الحميد أو رقة العاطفة • ومع هذا فرغم قصور مؤلفاته وابتعادها عن اللياقة ـ ومعذرة لاختيارى مثل هذه الكلمات ـ فانها لم تخل عند استعمال الكونتربنط من التنوع أو البراعة بالنسبة لمثل هذا العهد الباكر •• » ••

يستحق هذا القول الانتباه ، لانه قد قدر الموقف تقديرا صحيحا ، ولما فيه من اتجاه اخلاقى يعتمد على الزهو ، سمة كتابات معظم المؤرخين

الموسيقيين الانجليز ، الذين يحاولون فرض الكآبة والجمود التقليدى على عصر زاهر (بين تشوسر وشكسبير) • وهى كآبة عرفت عن بعض فترات جدباء من القرن التاسع عشر • وليس من شك فى وجود شرذمة من الناظمين للشعر والموسيقيين المنسيين التافهين ، ولكن بعد ان تدهورت الرومانسات العتيقة البالية ، تحددت شيئا فشيئا معالم الأشعار الغنائية التى تغنت بالخارجين على القانون وبالغابة وافراح الحب واتراحه ، ثم بوحشة الحياة فى اطراف البلاد ولعنا نشعر بالكثير من الراحة عندما نستمتع بحياة الخلاء ونحن محاطون باشخاص ذوى افئدة انسانية وانفعالات آدمية لا يشعرون بالخجل منها ، من أولئك المنطلقين فى المرح ممن يسخرون ويرقصون ، كما يشتهون •

ظهرت البداية المترددة لهذا الفن القومى ـ وهو فن اجتماعى صميم ـ فى مستهل القرن السادس عشر ، فى مقطوعات الفرجينال وأغانى كورنيش وتاليس وآخرين • وكتاب أغانى « وينكين دى وورد » سنة ١٥٣٠ (وهو غير مكتمل من أسف) وثيقة صامتة لهذا الفن المعروف قليلا والممثل للغناء الدنيوى فى انجلترا ، ومع هذا فثمة أغانى أخرى تستحق الانتباه ، وان كنا لا نعرف من أغلبها اكثر من العناوين • فقد بدا هذا الفن شديد الانحطاط غير جدير بعناية الناشرين • ولكن كم تبدو هذه العناوين حافلة بالاشارات والدلائل على التقاليد التليدة ! « غدير جون Jhoones Sike » (ريشارد دافى) • ـ « من سيغازل حسنائى who shall court my fair Lady أحببت وبادلتنى الحب فكم أنا جدير بالحب I love, loved and loved would be » انفخ بوقك أيها الصياد Blow Thy Horn Hunter (كورنيش) • لابد ان تكون كل هذه الاغانى استمرارا مباشرا لأغانى القرن الخامس عشر الدنيوية الآخاذة • ويتبين من الامثلة التى نشرها ستانر وميرزوفولر ماتلند استمرار تأثير قداس الشعراء والمنستريل ، ومن المستطاع تبين مدى عنف التغير الذى أعقب الاصلاح الدينى من الاختفاء الكامل للعديد من الاسماء التى كانت معروفة حتى ذلك الحين فى المجموعات الموسيقية • وكما قال وولردج بصورة مقنعة : « ما من شىء كان قادرا على تحمل مثل هذه الصدمة الشديدة غير الحيوية الفطرية المدهشة الكامنة فى الموسيقى الانجليزية » •

بدأ الازدهار الحى لفن المادريجال العظيم سنة ١٥٨٨ • ونشر نيقولاس يونج (مات ١٦١٩) أول مجموعة مطبوعة من المادريجالات الايطالية المزوده بكلمات انجليزية • واحتوت المجموعة المسماة « موسيقى عبر الألب » ـ Musica Translapina على سبع وخمسين مقطوعة من تأليف جهابذة مؤلفى المادريجال ، بينهم « ماريززيو » و بالسترينا » و « فيرابوسكو » و « لاسوس »

ودى مونتى » ، وبالاضافة الى مقطوعتين لبيرد · ولم يظهر شـــعر جيد فى الترجمات الانجليزية ، وان كان العروض قد بدا مناسبا لديمومة نغمات الموسيقى وجاء فى أعقـــاب ذلك (١٥٩٧) كتاب ثان تحت عنـوان ممـاثل · وقال يونج فى اهداء كتابه الأول انه يقوم بالترفيه عن ضيوفه « بتزويدهم بكتب من نوع اتلقاه سنويا من ايطاليا ، وغيرها من البقاع » · ان هذا برهان آخر يدل على تأصل غناء المادريجالات الايطالية ، والايطالية الفلمنكية ، واعتياده ، فى الوقت الذى ظهرت فيه « موسيقى عبر الالب » · ولا ينفى ذلك حقيقة ازدياد قـــوة الدفـع بعـد نشـــر مجموعة « يونج » · ولعل هذا يرجع الى اســتعمال اللغة الانجليزية · وانطلق سيل حق من الموسيقى الفنية (موسيقى الحضارة) العالمية الممتعة · وفى سنة ١٥٩٠ ، نشر توماس واطسون :«أول مجموعة مجنلزة من المادريجالات الايطالية The First Sett of Italian Madrigals Englished وتضمن الاهداء رســـالة الى لوقا مارينزيو · واختيرت ثـلاثة وعشـرون من مادريجالاته من بين الثمانية والعشرين التى تضـمنتها المجموعة · وأصـبح موسيقار روما الكبير نموذجا ومعبودا لمؤلفى المادريجال الانجليز · وهنـاك ايطالى آخر عظيم التأثير : جوفانى جياكومو جاسـتولدى (حوالى ١٥٥٦ ـ ١٦٢٢) · وتمتعت بشهرة غير عادية مقطوعاته ذات الخمسة السـطور اللحنية من الكانتارى «والصونادى» و« البالارى » ، « والباليهات الغنائية » بالحـانها واغانيها الراقصة الرشيقة ، ذات الترجيعات المتماوجة ، وتأثر بها الموسيقيون الانجليز وبخاصة مورلى ، الذى انشأ على غرارها مؤلفاته من الباليهات والـ Falas

حدث اقتداء بالامثلة الايطالية فى اسلوب التأليف الموسيقى ، وكذلك فى فن النشر فقد أخرج الناشر الفينيسى جاردانو ١٥٩٢ مجموعة من المادريجال تحت عنوان Il Trionto di Dori ، احتوت على تسعة وعشرين مادريجالا ، ألفها العديد من مشاهير الموسيقيين ، أغلبهم من الايطاليين ، وتنتهى كل أغنية بعبارة Viva la Bella Dori ، واقتدى بهذا المثل تسـعة وعشـرون من الموسيقيين الانجليز يتصدرهم مورلى فوضـــعوا مجموعة من المادريجال فى تمجيد الملكة اليزابث · ويتبين من العنوان The Triumphes of Oriano ، ومن عدد الموسيقيين المشتركين ، ومن الترجيعات Long Live Fair Oriana كيف حدثت محاكاة للمجموعة الاصلية لجاردانو ، فى كل تفاصيلها ·

أخرج هذا الفن الارستقراطى النابض بالحياة عددا من الموسيقيين اللامعين وأبرز المادرجاليين الاوائل هم توماس مورلى (١٥٥٧ ـ ١٦٠٣ ؟) ووليم بيرد (١٥٤٢/٤٣ـ١٦٢٣) وتوماس ويلكينز (مات ١٦٢٣) وجون ويلبى (١٥٧٤ ـ

١٦٣٨) • ونستطيع أن نذكر من بين أعضاء المجموعة الأخيرة أورلاند وجيبونز (١٥٨٣ ــ ١٦٢٥) وجون وورد (عاش فى الربع الاول من القرن السابع عشر) وتوماس تومكينز (١٥٧٣ ــ ١٦٥٦) وفرنسيس بلكنجتون (مات ١٦٣٨) بالرغم من وجود عديدين آخرين لا يتفوق عليهم سوى موسيقيى الصف الأول

وألف مورلى الى جانب مادريجالاته وكانزوناته البديعة ، اغنية أو أغنيتين على نص من روايات شكسبير الخالدة • وتعد مقطوعة Plaine and Esie Introduction (١٥٩٦) أهم مصادرنا عن الحياة الموسيقية الاليزابثية وهى فى شكل حوار ممتع ، على غرار النوع السائد فى المحاورات الايطالية dialoghi ، بدا فيها الطابع الانجليزى ــ واضحا ــ وكان مورلى احب موسيقى فى عصره ، ومازال يستأثر باعجاب المستمع الحديث لما فى موسيقاه من خفة ورشاقة ولطف •

ويظهر اسم وليم بيرد فى المصادر التاريخية كعازف للارغن لكاتدرائية لينكولن • وبعد أن أمضى سنوات قليلة فى هذا المنصب ، تقلد وظيفة عضو بالرويال تشابل (الصلاة الملكية) حيث قابل تاليس ، وتوثقت بينهما عرى الصداقة • وليس من شك فى ان بيرد صاحب اكبر شخصية مهيبة بعد شكسبير فى عصر النهضة الانجليزية • فقد ارتفع فوق كل معاصريه • وعند الكلام عنه ، لا تصلح مقارنته بغير « سيدى » الموسيقى الاخرين : بالسترينا ولاسوس • فلا عجب اذا وصف ببالسترينا الانجليزى • ولو احتاج بيرد لاى لقب ، فربما كان الأوفق تسميته بلاسوس الانجليزى ، لانه كان مثل ابن البلدان الواطئة العظيم قادرا على التوافق مع كل انواع الموسيقى ، ولكن أوفق ميدان ناسبه هو موسيقى الكنيسة • استمر بيرد متمسكا بالكاثوليكية طيلة حياته ، وهذا يفسر الطابع اللادنيوى فى موسيقاه الكنسية ، سواء كتبت للشعائر اللاتينية او الانجليزية • ومع درايته بأذواق الجمهور ، وميول عصره ، الا انه لم يستسلم لاية بدعة عابرة ، كما فعل اغلب اقرانه • وبوصفه محافظا بطبعه ، أراد الاحتفاظ بكل السمات النافعة فى المادة الموسيقية المتوافرة لديه نعم لقد استعمل نفس المصادر التى استعان بها زملاؤه الموسيقيون ، ولكن شاعريته العبقرية كثيرا ما كانت تحول الاحجار التافهة الى احجار كريمة ، وتزيدها بريقا ولمعانا لو كانت هذه الخامة ذاتها من الاحجار الكريمة ، ويعكس سموشجى قداساته ، الروحانية الخالدة فى البوليفونية اللاتينية الكلاسيكية ، بينما تسبح شعائره الانجليزية بحمد الله فى نغم انسانى سام ، كان من المستطاع أن يصبح صورة مجسمة لموسيقى الكنيسة البروتستانتية ، وان كان احد من الموسيقيين الانجليز فى عصره لم يقدم على ذلك • ومما يشهد بولع اليزابث بالفن عدم تعرض الموسيقى الكبير ــ الذى كان على ولاء مطلق من

الناحية السياسية ــ لأى ازعاج خطير بسسبب مذهبه الكاثوليكى ، مع التغاضى عن بعض المضايقات التافهة التى تعرض لها • وعلى العكس ، فقد ساد الاعتراف به بين الموسيقيين وأولياء الامر على السواء كأعظم مؤلفى الموسيقى عندهم •

كان هذا الموسيقى العميق المتعدد الجوانب ، الذى واصل التقاليد العظمى للموسيقى الانجليزية اقل تأثرا بالفن الايطالى من معاصريه • وفى السنة التى ظهرت فيها مجموعة «موسيقى عبر الالب» ــ ويحتمل قبل ذلك ــ نشر «بيرد» المزامير والموشحات واغانى الحزن والورع Psalmes, Sonets and Songs of Sadness & Piettie وكتب هذه الأغانى وفقا للاسلوب الكونترابنطى الشائع لخمسة سطور لحنية ، غير انها تنم عن قرابة بعيدة بالأغنية المنفردة المصحوبة• اذ كان اعلى السطور اللحنية اكثر ميلودية من باقى السطور التى يفترض عزفها بواسطة رباعى من الفيول • ان كل ما يعرض فى هذه المرحلة من البحث عن الاغنية الانجليزية السابقة لعصر اليزابث يعتمد بالضرورة على التخمين ، بيد أنه يبدو أكثر من محتمل ان ما نواجهه هنا مرة أخرى هو آثار فن قومى عريق ، كان ينسى ، لا تصلح فى الحكم عليه معايير أى أسلوب مختلف •

الفتوماس ويلكينز وجون ويلباى مادريجالات ممتازة ، وكلاهما يحتل مكانة مماثلة لأفضل مؤلفى هذا النوع فى أوربا ــ وبخاصةويلباى ومما يؤسف له اختفاء أغلب موسيقى الكنيسة لويلكنز ، لأن الشذرات الباقية قد كشفت عن وجود موهبة فى تاليف هذا الضرب • وتركز انتاج أورلاندو وجيبونز بأسره فى الموسيقى الدينية على الشعائر الانجليزية ، وهذه حقيقة تميز بها على جميع معاصريه • وقام حتى الموالون المخلصون لكنيسة انجلترا بالنهوض بالشكل الذى سميناه « بالموتيت المتقارب مع اللاتينى » ومن بين « انتيماته » الاربعين ، نحو خمسة عشر مؤلفة وفقا للاسلوب البوليفونى الكبير فى القرن الخامس عشر ، وتكشف عن استاذية لم تتوافر لغير أساطين موسيقى « العصر الذهبى للبوليفونية » • وشارك بيرد فى الانتيمات والطقوس الأخرى ، باجراء تجارب للفقرات المنفردة المعتمدة على اصطحاب الآلات ، وبذلك استهل الاسلوب الدرامى الشامخ الذى توج الانتيم الانجليزى بأعمال بورسيل ، ويحتوى الجزء الرابع من كتاب « موسيقى الكنيسة التيودورية » Tudor Church Music على كل ما هو معروف من موسيقاه الكنسية وتم فى مادريجالاته الجمع الموفق بين أسلوب الكونترابنط الرائع ، والاحساس باللحن الغنائى عند هذا الموسيقى المدهش التى الفت تبعا للاسلوب الجرىء لاقرانه من فينسيا •

ومع التسليم بنضارة المادريجال الاليزابثية والجـاكوبية ، والاعتراف بتبعيتها للفن وشدة تأثيرها ، الا أنها قد قلدت النوع الايطالى الاصلى ، ولم تعكس العبقرية الموسيقية الانجليزية الابقدر محدود • وثمة ملامح انجليزية فى الجمل الرخيمة وسلامة رنين المؤلفات الكورالية ، ولكن تصميم البناء واسلوب الصـنعة ايطاليـان أولا وأخيرا • كـان مـورلى ينقل جملا بأكملهـا من اعمال جاستولدى ، ولجأ فى كانزوناته الى استعارات مماثلة من أعمال فيليس انيريو ، خليفة بالسـترينا كمؤلف موسيقى فى المصـلاة البابوية ، والمايسترو بالكلية الانجليزية بروما • وهذا لا ينتقص من قدرته • اما المؤلفات البسيطة الأقرب للاغانى وأغانى العود لجون دولاند ومقطوعات الآلات المختلفة فأكثر تمثيلا للفن الانجليزى الصميم • فلقد تحولت الى شكل انجليزى ساحر النماذج الايطالية (كالبالاتى والآريا لجاستولدى) فى مقطوعات دولاند لاربعة سطور لحنية ، وبخاصة فى اعداداتها للصوت المنفرد مع مصاحبة العود ، واعمال مشابهة لتوماس كامبيون (١٥٦٧ ـ ١٦١٩) وفيليب روسيتر (١٥٧٥ ـ ١٦٢٣) (وفرنسيس بيلكنجتون السابق الكلام عنه) والحق ان هذه الاعمال قد بدت انجليزية صميمة فى طابعها ، ولكنها رغم شيوعها على خير وجه لم تحدث أى اثر ملحوظ على الموسـيقى الغنائية الاوروبية ، لأن سـبل التعبير والقوالب المتبعة فيها منساقة للاتجاه الايطالى •

بدا جون دولاند (١٥٦٣ ـ ١٦٢٦) فى عهده من العازفين الافذاذ على العود ، الا انه لم يؤثر فى معاصريه بقدر ما يستحق • كان هذا الموسيقى المغرم بالتجوال Wanderlustig من اعظم الموسيقيين الذين انجبتهم انجلترا أصالة وتقدما ، وأغانيه ورواياته درامية ليريكيه حديثه بأكمل معانى الكلمة •• ويكاد تأليف مثل هذه الاعمال خلال عصر المادريجال يبدو غير محتمل التصديق ، اذ أن أغانى دولاند لم تستغرق الى حد كبير فى تفاهة التلاعب الحلو الرشيق بما ينساب من أسطر كونتربنطية أربعة أو خمسة • فالصوت المنفرد يركز فى سطره اللحنى على المادة الموسيقية الأساسية ، بينما تقوم باقى السطور بدور الاصحطاب ويتبع اللحن المصقول الكلمات معبرا عن الشـاعرية بأقصى قدر من الامانة ، وليس الاصطحاب مجرد تآلفات هزيلة بأى حال • فمن المدهش ملاحظة استخدام أحدث قواعد تأليف الأغنية فى هذه المصـاحبات التى كتبت للعود أو مجموعة الفيول•ويلتقط الاصطحاب المواد اللحنية الهامة فىالاغنية، ثم تعد اعداد عضويا كى تشارك فى المصاحبات • واحيانا يتركز الاهتمام على المصاحبة نفسها ، بينما يغنى الصوت الآدمى نغمات طويلة • ولا يصح الاكتفاء بارجاع اصـالة اسلوب دولاند الى اسفاره ومعرفته بموسيقى أوربا ، التى لم تعرف فى عصـره مثـل هذا الاسـلوب فى الاغنية ، فاذا احتسبنا الاغانى البوليفونية الجيـدة لبيرد

ومؤلفات دولاند وكذلك بعض ما ألفه عازفو العود الاقل شأنا ، فاننا سنستخلص من كل هذا عودة عبقرية الموسيقى الانجليزية الى التعبير عن نفسها وازدياد ثرائها بفضل المؤثرات الأجنبية دون تعرضها لاى تغيير أو تبديل فى أصالتها ٠

موسـيقى الآلات

نبعت حتى مقطوعات مؤلفى الفرجينال الانجليز من الاغنية القومية التى تعرضت للاحتجاب مؤقتا خلال عصر المادريجال ٠ ونواة مؤلفات الفرجينال فن قائم على التنويع ، مستقل تماما عن البوليفونية الفرنسية الفلمنكية ٠ ويتبين ذلك من الحانها المعتمدة على اشكال من الرقص والغناء ، مع تفضيل قاطع للصوت الصداح فى مقابل لحن التنور عند ابناء البلدان الواطئة ٠ والاختلاف ملحوظ بالمثل فى طبيعة اللحن الكونترابنطى ٠ فحتى عندما يستخدم الموسيقى « اللحن الثابت » فانه لم يكن يؤلف سطورا كونترابنطية متوازية ، بل كان يعرض تلاعبا ببعض النغمات القصيرة للآلات التى ترتبط بعضها ببعض بوساطة نغمات قد تتكرر كما هى ، أو مع بعض التحوير الطفيف ٠ وهكذا ظهر لنا وسط العصر البوليفونى فى ذاته الذى يؤثر فى طريقته كتابة الأسطر اللحنية متغاضيا عن الطبيعة المميزة للغة التعبير ، أسلوب للآلات مستمد بحذافيره من طبيعة الآلة ذات لوحات المفاتيح ، وروحها ورنينها ٠ ولا حاجة للقول بوجوب انحدار أى فن يتمتع بمثل هذه الاصالة ، واستقلاله عن المؤثرات الاجنبية ، على أساس كونه ينحدر من ماضى الموسيقى الانجليزية ٠ ولا شك ان تراث فن المنستريل الانجليز فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر قد استمر يحيا فى هذه التنويعات ، وغيرها من مقطوعات الفرجينال ٠ ومن سوء الحظ الا يعرف أولا يكاد يعرف أى شىء عن التاريخ الباكر لهذا الفن ٠ وأما انه كان مكتمل التقدم فى بداية القرن السادس عشر بالذات ، فامر يتبين من عدم وجود اية مظاهر مهوشة ومترددة فى مقطوعة « هورينبايب » لاستون : أقدم مؤلفات لوحات المفاتيح والتى جاء ذكرها من قبل ٠ وسنزداد اقترابا من الحقيقة اذا احجمنا عن اعتبار مقطوعة استون بداية لموسيقى آلات المفاتيح ، وبدت لنا مجرد مثل مثير للاهتمام من ختام أول عصر عظيم لموسيقى الآلات الانجليزية ٠ لابد أن يكون هذا « العصر الاول » من موسيقى الآلات قد تميز بشدة خصوبته وتنوعه ، وبوفرة آلاته وحسن صنعها ٠ وعند وفاة الملك هنرى الثامن ، حصرت آلاته الموسيقية بناء على أمر ادوارد السادس ٠ ولا يصح الاعتقاد ان هذه المئات من الآلات التى ضمتها هذه الوثيقة المدهشة مجرد أثر من آثار نزوات أحد هواة

الاقتناء . كل ما هناك هو ان الملك كان يقتنى فى اعداد أوفر ، ما كان يقتنيه رفاقه الموسيقيين الميسورى الحال فى بيوتهم .

فى سنة ١٦١١ ظهر أول مجلد مطبوعات لموسيقى الفريجينال الانجليزية : Parthenia . ومن المجموعات الطريفة الاخرى My ladye Novells Booke سنة ١٥٩١ ، ويحتوى على اثنتين وأربعين مقطوعة لبيرد ، وكتاب الفرجينال لبنجامين كوسين . والكتابان من الربع الأول من القرن السابع عشر ، أما اروع مجموعة من موسيقى لوحات المفاتيح الانجليزية فمتضمنة فيما يدعى بالـ Fitz William Virginal Book المؤلف فى الربع الاول من القرن السابع عشر ، والمحفوظ الآن فى متحف فيتز وليم بكيمبردج ، ويحتوى الكتاب على ما يناهز الثلثمائة مقطوعة لآلات لوحات المفاتيح تأليف بول وبيرد ومورلى وفيلبس وتاليس ودولاند .

لاداعى لان نشيد مرة اخرى بفضائل بيرد . فلم تكن موسيقاه للوحات المفاتيح ذات طابع مميز فحسب ، ولكنها تميزت بانطلاقها وباسلوب شخصى فى التعبير . وترك لنا بالمثل جيبونز أحد مشاهير عازفى الارغن والفرجينال فى عصره مؤلفات تعكس المعية فنه . أما جون بول (١٥٦٢ ـ ١٦٢٨) ثالث مؤلف « للباثينيا » ، فقد تخصص فى الكلافير ، ومن هنا تستحق انتباهنا . كان مولعا بالمخاطرات مثل معاصره المرموق دولاند . وانهى حياته الفنية كعازف للارغن فى كاتدرائية نوتردام فى انفرس ، ويحظى بأعظم قدر من التقدير ، واكتملت عنده البراعة فى العزف ، واشتهر باحاطته بآلات لوحات المفاتيح ، مثلما اشتهر دولاند بعزفه للعود ، وساعد تألقه فى حرفية الكلافير على تزويد أسلوب مؤلفات الآلات بملامح رحب بها بسرور واضح واهتمام موسيقيو أوربا ـ ومن بينهم سويلنك عازف الارغن الهولاندى الكبير . وسنرى كيف اثرت فى تقدم الموسيقى فى عصر الباروك التالى عبقرية هذين الموسيقيين اللذين اتصفا بعنادهما ونزواتهما وشطحاتهما الخيالية ، كما اتصفا أيضا بالاصالة والطابع الانجليزى الصميم .

هناك فرع آخر من موسيقى الآلات تمتع بشعبية كبيرة فى نهاية القرن السادس عشر ، وخلال القرن السابع عشر : موسيقى المجموعات (الانسامبل) للفيول وغيرها من الآلات . ويستطاع وصفه حقا « بموسيقى الصحاب » أى « بالميوزيك دى شامبر » . منذ عهد اليزابث ، كانت آلات الفيول أحب الآلات عند الهواة ، ويفضل الارستقراط من عشاق الموسيقى مجموعات الفيول (وتدعى بالكونسورت) التى تعزف بين ثلاثة الى ستة سطور لحنية ، وكانت تعزف فى

امســـياتهم الموسيقية • واستخدم النوعان : فيول الذراع وفيول الســـاق ، ولا يستبعد استيراد فيول الساق من ايطاليا ، فيبدو ان تسميتها بالفيولا داجامبا كان شائعا ، كما تبين من استعمال شكسبير لكلمة فيول دى جامبورى « فى مسرحية الليلة الثانية عشرة • وترادف كلمة « كونسورت » الاسم الجديد • « انسامبل » • ويقصد بكونسورت الآلات أى مجموعة تعزف سويا ، ولكن هناك اختلافا بين الكونســـورت المؤلف من الات تنتمى الى نفس العائلة ، ويدعى « بالكونسورت الجامع » والكونسورت المختلط ، او المتقطع • وفاتحة هذا النوع من « موسيقى الصحاب » مؤلفات انطونى هولبورن (مات ١٦٠٢) وتوماس مورلى التى ظهرت سنة ١٥٩٦ ، وسرعان ما انضم الى هذين الرائدين مؤلفون مرموقون آخرون فى موســـيقى الغناء وآلات المفاتيح مثـل بيرد وجيبونز • اعتمدت هذه « الكونسورتات » فى الأصل على الحان ثابتة (كانتوس فيرموس)، اى كانت الحانا بوليفونية لما يدعى بالـــ Miserere وللتنور In nomine ومالبث ان اعقبهـا الحـــان ســـولفيجية متحـررة عن نصـــوص مكتوبة وكانت فانتازيات الآلات المعتمدة على الحان ثابتة «كانتوس فيرموس» من الأغانى البسيطة مفضلة بوجه خاص عند مؤلفى موسيقى الآلات ، ولعلهم جميعا قد اختبروا براعتهم فيها • وتضاءل الولع بها بعد عودةالملكية ، ولكنها ظلت معروفة حتى نهاية القرن • اذ ألف بورسيل اثنتين من Il Nomine سنة ١٦٨٠ • ومع ان طبيعة هذه المقطوعات قد بينت بكل جلاء انها مجرد نوع انجليزى من الريشيركارى ، أى موسيقى بوليفونية للآلات متفرعة من الموتيت الا ان مصـطلح «ان نومينيه » قد خـــلق بعض الاضـطراب • واعتقد قدامى المؤرخين ان المؤلفات المسماة بهذا الاسم تعتمد على لحن ثابت يســـتهل بهذه الكلمات ، ولكن اتضح ان اللحن المســـتعمل هو اللحن الجريجوريانى المعروف Gloria Tibi Trinitas

وعند نهاية القرن السادس عشر ، اتبعت فى انجلترا الطريقة الاوروبية فى الجمع بين عدة رقصـات سويا فيما يسمى « بالمتتابعة » • وشاع ظهور متتابعات الـدروس » ، أو « مجمـوعات الـدروس » بعـــد ذلك بعشـــرات الســـنين وفى Plaine & Easy Introduction لمورلى ، ورد ذكر اسماء عدد لابأس به من الرقصـــات من أصل انجليزى ، غير ان الرقصـــات البسيطة ما لبثت أن اتسعت ، وتحولت الى مؤلفات كبيرة للآلات ذات قيمة فنية عظيمة • هنا ايضـا شارك دولاند بابداع عمل جمع بين الاصـالة والاكتمال : Lachrymae or Seven Tears, Figured in Seven Pavans (سنة ١٦٠٥) •

ابتداء من القرن السابع عشر ، أصبح أهم قالب لموسيقى مجموعة الآلات هو «الفانسى» ويشغل فى الموسيقى الانجليزية نفس مكانة الريشيركارى فى أوربا •

وبينهما بعض الشـــبه · وكلمة « فانسى » الانجليزية مرادفة لكلمة « فانتازيا » الايطالية ، وتعنى مؤلفا للآلات بغير شـكل محدد · وظهرت فى موسيقى لوحات المفـاتيح فى النصف الثانى من القـرن السـادس عشـر · ووصف مورلى « الفانسى » بانها نوع سياسى من الموسيقى لا يعتمد على الترانيم مشـــيرا بذلك الى طابعها المعتمد على الآلات وحدها · و « فانسيات » بيرد وجيبونز ــ مع الاكتفاء هنا أيضـا بأعمال الرواد ــ ليست آيات فذة قد أغفل ذكرها بلا مبرر صحيح ، ولكنها بالاضـافة الى أعمال أخرى فى النصف الأول من القرن السابع عشر ، تعد الهيكل الذى اعتمدت عليه موسيقى الباروك الانجليزية ، على نحو مماثل لفوجات الآلات بالنسـبة لأسـلوب الباروك فى أوربا · ولاقت هذه الموسيقى وأصحابها أيضا استخفافا من المؤرخين فى بلادهم · فلقد أعلن ارنست ووكر عن تخليه عنها بالكلمات الآتية : « تطن الفانسيات فى الاذان معتمدة على طاقة كبرى من الجهد الذهنى · وان كان لا اثر فيها لاى ابتكار يستحق الذكر من أى نوع» · بالرغم من أنه قد يصح من ناحية نعتها بطليعة موسيقى المجموعات الانجليزية الـ Concerted الا ان النوع الخاص قد اختفى ، ولم يعاود الظهور ثانيـة ···· هـذه الفانسـيات هى الحدود الأصلية « لموسـيقى الصحاب » الانجليزية ، ولولاها ما ظهرت الى عالم الوجود فانتازيات بورسيل المدهشـة ويزداد عجبنا من المؤرخين المحدثين اذا تذكرنا اسـتحالة جهلهم باعجـاب الموسيقيين الانجليز فى القرن السابع عشر بموسيقاهم للآلات · فلقد اعترفوا بتفوق الايطاليين فى المادريجال ــ الحقيقة التى ينكرها المؤرخ الحديث ــ ولكنهم اصروا على القول بامتياز ما عندهم من « كونسور » ، واصالته ·

يشعر الدارس بالدهشـة عندما يتأمل العالم الموسـيقى لعصـر اليزابث واليعقوبيين ، لما فى العصر من خصوبة لا مثيل لها ، وللاهتمام الذى لا مثيل له بكل فروعه باستثناء فرع واحد هو أكثر هذه الفروع امتاعا : « عندما يتم احياء كل هذه الموسيقى سندرك ــ ربما بشىء من الدهشـة والتردد ــ انهـا قد ضمت منجزات ، يمكن ان تقارن بلا مغـالاة بتراث الدراما الاليزابثية » · على حد قول « هادو » مؤلف كتاب « الموسيقيون التيودوريون الأوائل » ·

جماليـات عصـر النهضـة

تعرضت الموسيقى القوطية فى مرحلتها الاخيرة المتداخلة مع عصر النهضة لنفس الصراعات العميقة التى مرت بها باقى الفنون فى الكواتروتشنتو (القرن الخامس عشر) وواجهت مثلها تغيرات حددت كل تاريخها مستقبلا· وسار التقدم فى تأليف السطور اللحنية المتوازن جنبا الى جنب ما حدث من تقـدم فى الادب والتصوير · كان الاسلوب الكونترابنطى المعقد للمدرسـة الفلمنكية بكانوناته

الملغزه ومراجعاته وانعكاساته من العلامات المميزة لاسلوب نضجت صناعته حتى فاقت فى رجحانها الضرورات · وتعكس « القصائد النغمية » الوصفية لجانكان نفس الروح ، أى روح الفن التصويرى القاص فى أواخر العصر القوطى ، وفيه تتناوب المشاهد « الايدلية » (الشاعرية) مع حياة الفروسية وسموها ، واغانى الحب والرقص مع خشونة رقصات القرويين الاشداء عند المصور «بروجل» · كل هذا لا يمثل ما حدث بعد ذلك فى المستقبل ، فهو ينتمى رغم العهد الذى ظهر فيه الى الماضى · واحتاج الاسلوب الجديد المعتمد على استمرار المحاكاة » الى نظرة جديدة الى السطور اللحنية ، وهى التى ظهرت عندما بلغ العصر القوطى فى أواخره الذروة · فكان عليه التخلى عن المبدأ القديم الخاص بالسطور المتلاحقة ، وطالب بنظرة رأسية متزامنة لفن التاليف الموسيقى كله · واكتسب اللحن المتزامن المؤلف من سطور مختلفة الأهمية بعيدة الاختلاف، تختلف كثيرا عما فات · كان « تزامن » الرؤية هو الاساس الذى تركزت عليه نظرة التصوير ومشكلاته فى الفن الغربى خلال عصر النهضة ، وانضمت الموسيقى وباقى شقيقاتها من الفنون ، بما فى ذلك الأدب الى التصوير بحثا عن حل مثالى لهذه المشكلات ·

يكمن وراء هذا الاسلوب الجديد اتجاه جديد فى الاصغاء والاستماع يمكن مقارنته بالطريقة الجديدة فى الرؤية التى ظهرت فى التصوير · فالمؤلف الموسيقى الآن قد أصبح يستمع أولا الى التالفات المتزامنة ، لا الى الميلوديات الموزعة على سطور لحنية ، كما كان يفعل الموسيقى الاقدم فى أواخر العصر القوطى · فهو يصمم ويرسم على الطريقة الراسية بدلا من الطريقة الافقية ، ومن هنا تحتم قيامه بتناول مركب السطور باسره ، بدلا من الاسطر المنفردة المتعاقبة · وذكر بيترو آرون (١٤٩٠ ــ ١٥٤٥) فى كتابه Il Toscanello in Musica (١٥٢٣) تفوق موسيقى « المحدثين » على موسيقى القدامى « لانهم ينظرون الى كل السطور ولا يؤلفون سطورهم بالتعاقب » · ويماثل هذا القول الواضح بالضبط ما قاله ليوناردو عن التزامن فى تكوين الصورة · وبين حين وآخر ، حدثت محاولات فى الهارمونية بالمعنى الحديث بقدر مساو لمحاولات الادراك النظرى للمناظر ، التى حدثت فى بواكير تصوير الترشنتو (القرن الرابع عشر) ، ولكنها لم تزد عن ارهاصات فحسب· وأهم شىء هو اخفاق المحاولتين على السواء فى زمنهما ، فلم تتصل هذه المشكلات بالناحية التقنية ، ولكنها كانت تمس النظرة الاساسية للفن · ولذا فان وصف نظرة هؤلاء الفنانين للمنظور والهارمونية بالبدائية يعنى تجاهل اختلاف الزمان واساءة للوصف · فلم ترغم المنجزات العظيمة للموسيقيين الفلمنكيين

أصحاب النظريات على الاعتراف بما حدث من تغير فى أصـــول التاليف الا فى النصف الأول من القرن الخامس عشر ٠

أول من بحث الخصـــــائص الرياضـــية للثالثة الكبيرة والصـــغيرة من العلماء النظريين هو الباحث الموسيقي الاسبانى « بارتلوميوراموس باريخا » (١٤٤٠ ـ ١٤٩٥) الذى عمل فى سلامنقة وبولونيا وروما ٠ وأعلن ان العلاقة النغمية الثلاثية ظاهـرة طبيعية ، وبذلك وضـع أسس النظرية الحـديثة فى الهارمونية ٠ وكان اســـلاف باريخا واقرانه مثل فلمنج تينتوريس والانجليزى جون هويتى (مات ١٤٨٧) والايطاليين جوفانى سباتارو وفرانشينو جافورى (جافوريوسي) ـ ١٤٥١ ـ ١٥٢٢) من الباحثين الموسيقيين الممتازين ، ورغم وجود شىء لا ينكر من جفاف التعالم والبعد عن الفن الحى فى كتاباتهم ٠ على ان روح عصـر النهضـة قد اسـتطاعت التغلب الى حـد كبيـر على الباحثين الموسيقيين ٠ فمع استمرار خضـوع أغلب الكتاب لتاثير نظريات بويتيوس ، الا ان مدرسة القرن السادس عشر الصـاعدة قد ابتعدت عن بويتيوس ابن العصر الوسيط العظيم ، واتجهت الى اكتشـاف المصـادر الاصلية للنظرية الموسيقية الكلاسيكية عند اليونانيين ، وتبع ذلك مراجعة كاملة للمعرفة الموسيقية ٠

وضعت نظرية « الرينسانس » الموسيقية أسس نظام موسيقى شامل ، لو نظر له فى جملته سيتبين استمراره كأساس لموسيقانا الحالية ٠ فهو يمثل ابتعادا عن النظام الموسيقى للعصـــور الوسطى ، ونظرياته ، التى كانت حدسية رمزية مشحونة بالروح القديمة للمعتقدات الفيثاغورية ، كما نقلها بويتيوس ٠ ويكفى فى هذا الشأن تذكر النظام المعقد لموسيقى الاجرام السماوية (موزيقا موندانا) ٠ أما النظام الذى وضـعه عصـر النهضـة فقد اعتمد فى تعزيفه على الفزيقا ، واستند على دعامة رياضية ، فتعارض على طول الخط مع النظرة الوسيطة ـ ولم تكن التغيرات الفلسفية والنظرية فى ميدان الموسـيقى الا نتيجة للنقلة من التنجيم المعتمـد على الرمـز والحـدس الى العـلم الطبيعى للفـلك ، والتى حدثت فى نفس الوقت تقريبا ٠ كانت آخر آثار للروح الوسيطة التى اســـتمرت قوية للغاية فىتقاليد الشـمال الموسيقية الموروثة ، ومن ثم لم يتحقق الا حثيثا التخلص من ميراث الشمال الذى سعى اليه الايطاليون بغزواتهم ٠ وسبق بزوغ العصر الذى بدأ بمونتفردى كفاح لتحقيق استقلال الموسيقى ، استمر عشرات السنين ، واشتدت خطورة الكفاح ، لأن بعض المدافعين عن التقاليد العظيمة للمدرستين الفرنسية الفلمنكية والايطالية الفلمنكية كانوا من العلماء الموسيقيين الافذاذ ممن تشبعوا بروح « الهيومانية » ، ولكنهم كانوا يقفون عند نهاية موجة الاتجاه الهيومانى الجديد التى مثلها واحسن تمثيلها ارازموس ٠ وولى عهد

الاحياء الملىء بالآمال ، وتضـــاءل الاعتقاد فى ظهور عصر ذهبى ، ولما خشى الادباء انقراض التقاليد العظيمة اتجهوا الى تمجيد الماضـــى • ومن بين من اتبعوا هذا الاتجاه ارازموس • ومن ابرز علماء هذه المجموعة : هينريخ لوريس (١٤٩٩ ــ ١٥٩٣) أو جلارينوس ، حسب اســمه الذى اشــتهر به نسبة الى (جلاريوس) مقاطعته السويسرية • قلده الامبراطور مكسيميليان امارة الشعر، واشتغل مدرسا للاتينية واليونانية والادب فى بال ، وبرز هذا العالم الباحث الذى عرف بعمق علمه واتساعه فى ميدان الدراسة الموسيقية بخاصة • وترجع قيمة عمله الاساسى : Dodecashordon (١٥٤٧) الى استيفاء تناوله الطريقة البوليفونية المعقــدة فى التاليف الموسـيقى عند المدرســة الفرنســية الفلمنكية • واعتبــر « جلايانوس » « جوسكان دى بريه » ممثلا لاكتمال الروح الكلاسيكية الهيومانية • فهو يعد المثل الذى تجسم عنده بصــورة مطلقة ســمو الشكل والجلال الطبيعى والتوازن المتوافق للاجزاء والدقائق • لم يعن قوله « ان هذا هذا هو الفن الكامل، الذى لايمكن ان يضــاف اليه شىء » ، انضمامه الى صفوف اعداء الباروك المشرق ، ولكنه مقتنعا بكل بساطة بما ســتؤدى اليه من تغير للتوازن بين المؤثرات البوليفونية الأفقية والمؤثرات الهارمونية الراســية من اضــافة الى الاسلوب الرائع للبوليفونية الكورالية التى يقتصر فيها كل ســطر على حــدود مداه الطبيعى ، وفى الحق ان البوليفونية عند بالسترينا ومعاصريه قد خضعت خضوعا قاطعا لقواعد التنظيم التآلفى •

اجملت مؤلفات الموســيقى والعالم الفينيسى جوزيفو زارلينو (١٥١٧ ــ ١٥٩٠) نظرات عصــر النهضة ، واســتوفتها • وزارلينو تلميذ فيلليرت « وخليفة « دى رور » كرئيس للكورس فى كنيسة سان مارك بفنيسيا • وظهرت فى كتاباته روح مؤلفات ومذاهب الفنون التشكيلية ، بل ومصطلحاتها أيضا • اذ كان من المستطاع مصادفة تشبثه بمراعاة الابعــاد والتوازن فى أى بحث من ابحاث العمارة أو التصوير • ويتميز « زارلينو » الموسيقى الكاتب الذى مثل آخر قمة من قمم الفن البوليفونى الفلمنكى الايطالى بالنظام المنطقى الصــارم الذى اتبعه فى مؤلفاته الأساسية : الأبحاث الثلاثة المسماه Institutioni Harmoniche (١٥٥٨) و Dimostrationi Harmoniche (١٥٧١) و Sopplimenti Musicali (١٥٨٨) ، بما فيها من أفكار محــددة ومفهومية واضحة ، وبالروح الفلسفية التى اعتمد عليها المؤلف فى اعادة تشــكيل الافكار التقليدية • وعلى الرغم من الاتجاه التقدمى الملحوظ الذى اظهره فى مســائل السلم الموسيقى ، ودفاعه عن قسمة الاوكتاف الى اثنتى عشــر نصف نغمــة متساوية ، القاعدة التى لاقت الكثير من الاستحسان فيما بعد ، بوصفها الطريقة العملية الوحيدة لربط النغم ، الا ان اهم ما عنى به هو حماية الفن العظيم الذى

غرسه فى فينسيا استاذه فيلليرت • فلننتقل الى الكلام عن اســتاذ آخر ، حتى تكتمل صورتنا عن النشــاط النابض فى البحث النظرى الموسيقى ونظريات الفن المأثورة عن آخر عصــر النهضة • يعد دون نيقولا فيشنتينو (١٥١١ ــ ١٥٧٢) زميل زارلينو فى مدرسة السيد ادريانو افضــل نموذج للمثل الأعى الســائد فى عصــر النهضــة الذى حــاول انقاذ الموســيقى من « مغالاة البوليفونية الكونترابنطية العتيقة » بالعودة الى دراسة القدامى • ومع ان التقاليد الايطالية الفلمنكية قد استمرت تحيا عند فيشنتينو، الا ان ولعه بالدقائق الهارمونية ،وميله الى الجمع الرخيم بين الألوان النغمية وادراكه لطبيعة موســـيقى الآلات قد دل على أنه كان على دراية كاملة أيضــا بما سيجىء بعده •

ويكشف عنوان كتاب فيشنتينو الهام L'Antica Musica Ridotta alla Moderna Prattica (١٥٥٥) عن المشكلة الأساسية لعصره ، فلقد تجاهل المؤلف كابن مخلص للرينسانس الافكار الوسيطة ، وحاول الربط بين الممارسة الموسيقية فى عصره ومعتقدات القدم • واستحوذ عليه كانســان وموســيقى الاعتقاد باهمية عصره ، وعلو قدره • وعبر عن تفاؤله بالحاضر والمستقبل على السواء • واعرب عن تقديره « لجويدو داريزو » و « موريس » ولكنه عندما عبر عن تقديره لابطال الموسيقى المبجلين الذين أصبحوا بالفعل من الأســاطير ، فانه اتجه الى ذكر أقوالا يصعب المواءمة بينها وبين تقديره لقدماء الباحثين فى الفن الجريجوريانى • ونســبت الموسيقى الدياتونية القديمة للقدامى ، اما الفن الانهارمونى الكرومــاتى الجديد ، فقيل بانه يخص « الاذان المهذبة القادرة على التمييز » • ومن الطريف ملاحظة ان النظام الانهارمونى والكروماتى عند الاغريق يبدو عند فيشنتينو وكانه نظام حديث لفن الهارمونيا ، علما بأن نظام الاغريق لا علاقه له بالهارمونيا الحديثة ، بل كان ميلوديا اى مونوفونيا •وتصور الكتب الخمسة من مؤلف فيشنتينو الجو الموسيقى الذى احاط به • فلقد جمعت محتوياتها بين الاسلوب التقليدى لذروة عصر النهضة فى التاليف الموسيقى ، وبين النظريات الكروماتية والانهارمونية الايطالية الجديدة للمؤلف ، على انه من المستطاع ملاحظة معارضة فيشنتينو لنظرية عصر النهضة الخالصة للموسيقى حتى التغيرات التى ظهرت بين الفينة والاخرى فى عروضه للنظريات ، فى صورة توسع أو تفسير مستحدث • ومع هذا فقد تميزت التقاليد بكفاية قوتها التى ساعدتها على الوقوف فى وجه تأثير الكروماتية الهدامة ، والتحولات الانهارمونية التى انبعثت من مبادىء تتعارض تعارضا صريحا مع النهضة •

ولام كاتبنا (الراديكالى) فى الكتاب الاول ، اولئك الموسيقيين الــذين يعارضون الجديد ، وما يصحبه عادة من صعوبات ملازمة ، تحتاج الى فهم صحيح • فعندما يتمسك هؤلاء الموسيقيون « بالموسيقى الطيبة القديمة ، فانهم يخفقون فى ادراك ما يمر به الفن من تجديد متواصل ونمو واكتمال » •

اما نظريات فيشنتينو الجمالية ، فليست اقل اثارة للاهتمام • فلقد اقام تفرقة بين « الغناء فى الكنيسة » و « الغناء فى البيوت » ، ورأى ضرورة توافر بناء بوليفونى رنان ، وبداية وقورة ، وجو هادىء رصـــين يوحى بالاناة فى الموسيقى الكنسية ، الى جانب نصوصها الطقوسية الضـــرورية • وتقتصـر الفقرات النشطة النابضة على الكلمات المعبرة عن التقوى والورع ، كما يجب العناية بالمقامات (modes) الخاصة • ويصح اعتبار هذه القواعد أول صيغ نظرية للاسلوب الوقور فى عصر الباروك المقبل • واستمر فيشنتينو فى اتباع اصول الصناعة الفنية للفيولينة الفرنسية الفلمنكية ، وفى الميل الى كل قواعد البناء « الكانونى » « والكانتوس فيرموس » غير انه نبه المؤلف الموسيقى الى ما قد تحدثه صرامة الكتابة الكانونية من تعويق لجمال الاسلوب ، ورنينه •

اهم ماتضمنته جماليات فيشنتينو اصراره على قيمة الكلمات ، واهميتها فى المؤلفات الغنائية • والمثل الاعلى عنده هــو الجمع المكتمل بين الكلمات والموسيقى ، وللكلمات القدح المعلى ، فهى تزداد وضوحا وتشبعا بالحياة بتاثير الموسيقى • وبدت له الخطابة اصح نموذج للموسيقى • ثمة تماثل فعلى بين هذا الاتجاه وهذه النظرية ، وتلك التى اشترك فيها أول ممثلى الباكورة فى عصر الباروك • وعاد الكثير من عبارات فيشـــنتينو للظهور فى كتابات مونتفردى ، وغيره من دعاة العصر الجديد الصاعد •

انتقد زارلينو واخرون عديدون من الموسيقيين المتازين فيشنتينو انتقادا صارما ، واتهموه بالاساءة الكاملة لتفسير نظريات القدماء • وربما كانوا منصفين فى أتهامهم ، وان كانت اساءة التفسير قد اسفرت عن ظهور اهم تطورات اسلوبية فى نهاية عصر النهضة ، قادت مباشرة الى ظهور اسلوب الرسيتاتيف (التلاوة المنغمة) فى الباروك ، بينما اقبل « رومانتكيو » القرن السادس عشر فى نهم على « اساءة تفسيره » للطريقة الكروماتية عند القدامى •

الموسـيقى فى حياة عصر النهضة

منذ استعمل بوركارت ونيتشه تعبير « ابن الرينســانس » فســرت هذه العبارة تفسيرا رومانتكيا على انها تعنى البوهيمى صاحب الشخصية المتحررة التى تسرف فى الانغماس فى اقتراف الشرور ، كما اصبحت تدل على الجماليات اللاأخلاقية ، وعلى كل متغطرس يبحث عن المتعة والسلطة والشهرة ،ويستخف بالدين ، ويحرص على العيش فى سلام مع الكنيسة واتباعها ، اى اولئك الذين يراهم ابن النهضـــة ضــروريين لوصـــوله الى اهدافه فى حكم جموع الناس

بالخداع . هذه الصورة تناسب بعض من عاشوا فى عصر النهضة ، ولكنها قد تسىء اساءة بالغة الى الأغلبية . ومن دلائل الحمق الصـــرف ، التعظيم وحصر الانواع التى لا حصر لها من الافراد فى شخصية كلية واحدة . لقد تميزت الاحوال السياسية والاجتماعية فى الدول الايطالية بخصائص معينة انعكست فى خصال الافراد وعلاقتهم بالدولة والحياة فجعلتهم اكثر اتصافا بالنزعة الفردية من باقى انحاء اوربا . وتم الكشف والعرض المرة تلو الآخرى فى مقالات عديدة وقصص تاريخية عن خصائص من يدعى بابن عصر النهضة كالتعطش للقوة والتحدى والفجور والنظر للدين بمنظار شخصى والنزوع الى التســـامح طورا والى الشـــك والهزء طورا آخـــر ، وربمـــا قيل ان من خصائصه الجنوح الى التزمت او الافتقار الى ايه علامة من علامات الايمان او التعلق بالخرعبلات الكلاسيكية وحرية الفكر الحديث . ويواجه دارس التاريخ هنا لغزا محيرا : كيفية التوفيق بين مثل هذه الخلاعة الخلقية والضـــحالة وشدة حساسية المشاعر الجمالية والحماس بلا حد للفنون والادب والعلم ؟ . واما ان الطغاة الذين لم يشعروا باى تقزز من ابشع الاعمال التى تساعدهم على الاحتفاظ بسلطانهم قد اعتقدوا اعتقادا جادا بأن الافعال السياسية تستمد قواعدها من سهولة نجاحها فى آخر المطاف وليس من القواعد الاخـــلاقية للحياة ، فأمر يمكن تبينه من الاعجاب الذى حظى به « ماريوس » و « سولا » ويوليوس قيصر ، الذين مازالوا محـــاطين حتى يومنا هذا بنفس الهـــــالة الكلاسيكية ، التى بدت لابن النهضة رمزا لا غبار عليه للحياة العامة . ولا يبدو من الميسور التحقق من كيفية خضوع كثير من الشخصيات المرموقة لمثل هذه النظرة الاخلاقية ، ولكن علينا ان نستخلص من ذلك وجود دافع مخلص وراء الاسس الفلسفية للخصائص الخلقية والسبل التى يتحتم ان يتبعها هذا الحاكم الناجح ، وبأنها لم ترجع الى المكر السىء . وكتاب « الامير » لماكيافيلى من صنع مفكر مستقل ، حاد البصيرة ، مخلص راجح العقل . فلقد مثل ماكيافيلى الامراء المتعالين فى عصر النهضة الذين لم يخفوا افعالهم وراء قناع من النفاق الفارغ ، فكانت نظرتهم الى العمل السياسى صريحة مثلما كان اهتمامهم بالفن والادب .وعندما يقرأ أوساط الناس عن العالم المتعدد الالوان للملوك والطغاة والكوندوتييرى (قادة جنود المرتزقة بايطاليا) والدبلوماسيين وبنات الهوى من الهيتائير ، والفنانين ورجال الدين والفلاسفة والمغامرين ، فأنهم يربطون بين الصورة الممثلة لابن النهضة وصورة شيزارى بورجيا أو بيترو آريتينو : سوط الامراء الذى كان يؤجر قلمه للهجاء . ولكن ألم يكن هناك عدد لابأس به من أمثال هؤلاء فى العصور الوسطى من أولئك الذين لم يعترف تعطشهم للسلطان بأى وازع . ومن ناحية اخرى ، فعلينا الا نتناسى العدد الوفير الذى اخرجه عصر

النهضة من الامراء، الاشراف والقديسين من رجال الدين وفضلاء الفنانين ، وعلى ذلك فلو أردنا الانصاف، فان علينا ان نركز اهتمامنا على فصائل ابن عصر النهضة ، وشجاعته ورفعته · ففى عصره ، تم ابداع الاف مؤلفة من الصور الدينية بتكليف من الكنائس ، وكم زاد عدد القداسات والموتيتات المؤلفة للطقوس التى أقيمت فى هذه الكنائس · وتعكس اغلبية هذه الصور والمؤلفات الموسيقية شعورا دينيا مخلصا ، وربما ندر بلوغه فى العصـــور التالية ، وندر معرفة موسيقيينا ومصورينا له هذه الايام · فهل كانت كل هذه المبدعات الفنية غريبة على عصـــرها أم ان ابن النهضـــة كان مصـــابا بازدواج الشـــخصية ؟ لن يستطيع ابناء الشمال والانجلوسكسونيون فهم هذا العصر النابض على الاطلاق ، لان النهضة كانت بمثابة انتصار لروح روما · ولن يستطيع ابن الشمال ايضا التوفيق بين عمقها وجديتها وبين مرحها وانطلاقها ، أو بين حزمها فى املاء ارادتها وشعورها الساذج باللامسئولية ·

احتلت الموسيقى مكانة مرموقة فى حياة ابن النهضة ، فقامت بدور هام فى اثراء فكره وظرفه الاجتمـــاعى على نحو وبقدر لم يتنبه اليه بعد مؤرخو الحضارة الغربية ، كان المثل الأعلى للعصور هو الـ uomo universale اى المثقف ثقافة عالمية ، ومن يتصف ايضا وفقا للتقاليد الكلاسيكية باكتمال بنيته الجسمانية · واعتبرت الثقافة الموسيقية الكاملة ضرورية لرعاية مثل هذا الانسان · وخصص بالداسارى كاستليونى (١٤٧٨ ـ ١٥٢٩) فى كتابه Libro di Cortegione الذى تحـــدث فيه عن الاتيكيت والمشـــكلات الاجتماعية وآيات الفكر ـ ويعد من اعظم كتب عصره ـ دورا مناسبا للموسيقى فى تربية ابناء العائلات الكريمة · ومن الطريف ملاحظة مدى شيوع الموسيقى على نحو غير عادى فى قصور الملوك والامراء خلال عصر النهضة ، فكان كل ملك ذو مكانة يعنى بالموســـيقى : وبرع الكثيرون منهم فى العزف والغناء او ربما فى التأليف الموسيقى · ولقد سبق ان تحدثنا عن المؤسسات الموسيقية الفخيمة فى بلاط بورغونيا ، ورأينا كيف حاول هنرى الخامس ملك انجلترا ـ وكان عـــازفا ممتازا ايضـــا ـ الاقتداء بالمثل الذى ضربته حليفته · وانشــأ الامبراطور الجرمانى مكسيمليان زوج مارى البورجونية كنيسة فى القصر على النمط البورجونى ، وعهد برئاستها لاثنين من الاعلام القديرين : « هوفهايمر » و « ايزاك » · وصحب الامبراطور فى رحلاته المتعددة فى ســـائر ربوع المانيا كل رجـــال بلاطه بما فى ذلك أفراد كورس الكنيســـة · واغرى الكورس الذى لاقى المزيد من الاعجاب امراء آخرين بانشـــاء جماعات مماثلة ، ونظر الى كورس الكنيسة وموسيقيى القصـــر ـ كمستلزمات ضرورية فى حاشـــية الملك

فكانوا من حيث المبدأ يتبعون الملك حتى اثناء الحروب - رافقوا شارل الثامن ملك فرنسا فى حملته على ايطاليا سنة ١٤٩٥ • ويحتفل عادة بالانتصار فى أرض المعركة بأداء تسبيحة وقورة يؤديها كورس الكنيسة • وفى بعض المناسبات ، كان الملوك الزائرون يجمعون كورساتهم لاحياء عروض خاصة محاطة بالوقار • ففى اجتماع the Cloth of Gold، ظهرت الكورسات الملكية مرتدية أفخر ثياب ، وحضرت كل الاحتفالات • وعند الظهيرة ، قاد أسقف يورك القداس الشهير ، وأنشد « الانترويت » منشد الملك هنرى الثامن » وأنشد الاجزاء الاخرى من القداس الكورس الفرنسى • وتم الاتفاق على قيام العازف الفرنسى على الارغن بتقديم المصاحبة الارغنية عند غناء الكورس الانجليزى باصطحاب غناء الكورس الفرنسى •

سبق ان تحدثنا عن ميول ملوك أسرة تيودور الموسيقية ، وان صح القول بتوافر الثقافة التى ذكرها كاستيليونى عند ملوك العديد من البلدان الاخرى ، حتى الصغيرة منها • فعندما تقدم جيمس الرابع ملك اسكتلندة بطلب يد الاميرة مرجريت ، بدأ يعزف امامها الكلافيكورد ثم قام بعزف العود وابتهجت بذلك كثيرا • وفى قصر الملك ماتياس كورفينوس هنجار ، نصادف مركزا من أعظم المراكز الموسيقية فى أوربا ، وكان الملك الهنجارى على اتصال دائم بالاشراف الايطاليين ، فكان يستعين بالمواهب الجديدة بمجرد ظهورها فى الافق الموسيقى • ويقال ان كورس ماتياس قد تساوى فى قدرته الفنية مع الكورس البابوى الذى اقتصر فى تكوينه على موسيقيين من ذوى الشهرة العالمية • وبعد ان أمضى فرنسيس الاول تحالفا مع سليمان الثانى (التحالف الذى جر عليه لعنة العالم المسيحى باسره) قرر اهداء السلطان هدية ملكية، فأرسل له فرقة من الموسيقيين • أما ما حل بهؤلاء الموسيقيين على يد هذا السلطان الشرقى فقصة اخرى • وطلب لويس الثانى عشر من جوسكان تاليف بعض مقطوعات بوليفونية يغنى بها دور التنور ، وقام بعد ذلك بغناء الـ Vox regis، بعد ان قام باعداده بمهارة الموسيقى الكبير بحيث يتناسب مع قدرات الملك الموسيقية المتواضعة نوعا • وعرف الامبراطور شارلكان بارهاف اذنه الموسيقية ، وبانه كان راعيا عظيما للفن • ووصف كتاب السير مدى طربه بالموسيقى ، خصوصا بعد تنازله عن العرش ولجوئه الى احد الاديرة ، واستمع اليه الرهبان عدة مرات من وراء باب غرفته ، وهو يخبط بيديه الوحدة الموسيقية ، ويغنى مع الكورس الذى كان على مدى السمع •

كانت الموسيقى ضرورة لازمة فى الحياة فى قصور الدتشى والجونزاجا والسفورزا والاستى وكذلك فى القصور المتالقة الفخيمة للبابوات عشاق

الفنـون كجوليوس الثاني وليون العاشـر ، غير ان التصـاوير ورسـومات الحفر الخشب المتعددة المعاصرة قد بينت عدم اقتصار الاهتمام بالموسيقى على دوائر الملوك والارستقراط • فلقد كتب « مونتيني » فى Journal du Voyage en Italie كيف دهش عندما رأى هـؤلاء القرويين (فى توسـكانيا) « وهم يحملون العـود فى ايديهم ، والرعاة الى جانبهم يهزجون بشعر اريوسـطو الذى يحفظونه عن ظهر قلب، بيد أن هذا المشهد من المشاهد المألوفة التى يستطاع مشاهدتها فى كل انحاء ايطاليا » وشبه لويس ميـلان عازف العود الاسـبانى الشهير البورتغال « ببحرٍ من الموسيقى » ففيها ارتفعت القدرة على فهم الفن وتذوقه الى أعلى قدر • وحاول شـعراء فرنسـا اصـلاح اللغـة الفرنسية حتى تصبح أكثر صلاحية لتقبل اللحن الموسيقى كما كان الزعماء الدينيون بالمانيا من اتباع العقيدة الجديدة (البروتستانتيون) يحلمون بشعب يغنى فى البيوت والحقول والكنائس والثكنات • ويتبين شـدة الولع بالموسيقى من أنه فى الوقت الذى بلغ فيه شـعر الهجاء ذروته ، وهاجم بحدة بالغة كل ما قبـل التجريح ، لم ير أحد فى الموسيقى شـيئا يصح الاعتراض عليه ، بالرغم من تعرض الرسامين والشعراء للسخرية فى مقالات لا حصـر لها • واقتصرت المساجلات على الباحثين الذين شـنوا المعارك المعتادة حول قدسـية القواعد والعادات القديمة ، وعلى انصـار كالفان الذين خشـوا سـحر الموسـيقى وفتكها : الاثر الذى نسب اليها منذ زمان اورفيوس •

ترتب على الولع الشـديد بالموسـيقى ظهور نشـاط وفير لهواتهـا وشـكا لانديني بالفعل مما بدا من اقبال كل الناس على تاليف الموسـيقى ولاحت المنافسة فى نظر الموسـيقيين المحترفين مجحفة الى أبعد حد ، بعد أن صعب تعيشهم بتأثير ازدياد عدد المنتسبين الى حرفتهم • وبعد ازدهار التجارة بين الدول ، وتقدم المواصـلات البحرية بخاصـة ، وتقدم المعـرفة العلمية وبدء ظهور السـياسة العالمية ، شـاركت كل هـذه العوامل فى زيادة قيمة المـدن • فلم يعـد الملوك والارسـتقراط هم وحدهم رعاة الفن ، وبدأ امراء التجارة السريعة النمو يشاركون فى الحياة الفنية ، وضعفت الروح النقابية بعد ازدياد حرية العمل • ولما انتشـرت الموسيقى المطبوعة ، تضـاءل شـيئا فشيئا امتياز الفنان المحترف المتجول • ومن الخصائص المميزة لروح الفردية فى عصر النهضة ، ما ظهر من تدهور فى الروح النقابية ، وبخاصة فى مراكز الفن • وانغمرت الموسـيقى فى تيار البحث عن الجمال والمتعة ، الذى كان قد توطد منذ أمد بعيد فى الفنون التشكيلية • وشهدت النهضة ظهور جمهور من عشـاق الموسـيقى ، لم يكن يكفيـه لاشـباع اهتمامه بالموسـيقى الاكتفاء بالذهاب الى الكنيسة للاسـتماع الى القداس ، أو الاسـتماع الى مصـاحبات

المواكب الوقورة أو ترفيه الولائم • كان هذا الجمهور يحضر حفلات الموسيقى المعدة لغاية الاستمتاع بالموسيقى وحدها • وكثيرا ما اشترك بالغناء مع القائمين بالاداء ، وسرعان ما غدت الديلتانتية (الممارسة الفنية على طريقة الهواة) عاملا هاما فى الفن • وبعد ازدياد حرية الحياة الدينية اظهرت أيضا الفنون المتصلة بممارسة الدين ميلا للاعتراف بعامة الناس • ويرجع الازدهار الملحوظ لموسيقى الهواة فى القرن السادس عشر الى كورسات الكنائس الصغيرة العديدة المنشأة علىغرار الكورسات البابوية والملكية ، والى الحركة الدينية أيضا ، اذ كان لوتر من أوائل من انشأوا مدارس عديدة للكورال تعتمد على عون المواطنين • ولم يظهر الهواة بين مجموعات الكورس وعازفى الآلات فحسب ، ولكنهم ظهروا بين المؤلفين الموسيقيين ذاتهم ، وكثيرا ما كشفوا عن قدرات مماثلة للاعلام المثقفين • ولا ينسى مؤرخو المدن الايطالية الثناء على الهواه الذين ظهروا فى شتى الانحاء ، بل وتحدث عنهم ايضا العلماء من أصحاب النظريات الموسيقية والمؤرخين وعن بعض النبلاء من مشاهير هواه الفن ونشر بيترو آرون فى كتابه Lucidario (١٥٤٥) قائمة كاملة للمغنين الممتازين على العود ، وأضاف الى أسماء المحترفين اسماء بعض الارستقراط من اشراف المدن ورجال الدين •

ويرجع الى شيوع موسيقى « المجالس » الفضل فى ازدهار فن المادريجال العظيم • وينتظر من كل شخص ان يكون قادرا على المشاركة فى الارتجال الموسيقى ، والا اعتبر قاصرا ثقيل الظل فى المجتمع • كان التاجر الاليزابثى الذى يغنى المادريجال مولعا بموسيقاه ، وساعده هذا على رعايتها ونشرها • بحرية روحية لم يعرفها احفاده من أبناء القرن العشرين • ووهب روبرت دوف التاجر الترزى أموالا لتعليم الموسيقى فى « مستشفى المسيح » وان كانت المهمة الاساسية لهذه المنظمة قد تركزت على الجوانب النفعية للتعليم •

وشاعت بين كل طبقات المجتمع بدعة ممارسة موسيقى الآلات فى المجالس • ويستطيع من يعجز عن الحصول على اسبينيت او كلافيكورد ان يحصل على عود رخيص الثمن يمكن شراءه حتى من محلات الحلاقين الانجليز • واسفر ذلك عن حدوث طبقية فى الآلات ، فانقسمت الى آلات للعوام وأخرى للذوات • ويفترض تدرب الوجهاء على عزف الآلات الأكثر همسا ، أما موسيقى القرب والاراغيل والطرومبيتات والانواع الصداحة ، فرئى عدم تناسبها مع المنعمين أو المثقفين • وأحب آلات عصر النهضة هو العود ويمكن مقارنته بالبيانو فى زماننا •

انتشرت موسيقى الآلات فى المنازل الخاصة ، بحيث لم تعد المؤلفات الاصلية الميسورة قادرة على سد الحاجة ، وطالب الجمهور الذى كان على دراية بالمؤلفات الكورالية البوليفونية للعصر ، الدينية والدنيوية على السواء ، بتيسير استمتاعه بهذه المؤلفات فى الدور • ومن هنا قام القرن السادس عشر باعداد مدونات للعود والارغن والاسبينيت مشابهة لتجميع السمفونيات والاوبرات بطريقة تسمح بآدائها على البيانو • وعاصرت هذه الاعدادات فى ظهورها أول كتب موسيقية أخرجها للناس « أتينيان » •

فى أوائل القرون الوسطى ، استخفت نظريات اللاهوت بالنساء عند الرهبان ، واعتبرتهن اطوع اداة فى يد الشيطان ، ثم رفعت رومانتكية الفروسية فى العصر التالى من مكانة المرآة حتى كادت تنادى بانتمائها الى عالم آخر غير الأرض • وبقى على عصر النهضة اعادة المرأة الى المشاركة فى المجتمع الآدمى وتزويدها بمثال الجمال الذى رأى القدامى تحليها به. ونحن كثيرا ما نشاهد بالفعل فى « الديكاميرون » لبوكاتشيو النساء يمثلن فلسفة عملية فى الحياة ، وسرعان ما شاركن فى حياة الفكر فى عصر النهضة، وحظين باعجاب الرجال ، وتقديرهم • بطبيعة الحال ، لايعنى ذلك عدم وجود كثيرين من الناس ممن اعترضوا على حرية المرأة ، ونجحوا أحيانا • ومن جهة أخرى ، ناصرت أفضل شخصيات النهضة قضيتهن ، وتحمسوا لها • وشارك التأثيرالانثوى ــ الملحوظ فى شتى جوانب الحياة ــ مشاركة واضحة فى الاستمتاع الفنى بالفنون والآداب • وكما يتوقع ، ندر وجود امرأة واحدة ذات مكانة لم تحظ مشاركتها فى عالم الموسيقى بالثناء المناسب ، فلم تعز كرائم العقيلات وسيدات البلاط الجرأة لاقتحام عالم الموسيقى • ويذكرنا هذا الاتجاه أيضا بما كان يحدث فى العصر الكلاسيكى • نعم لم تتخلف السيدات النبيلات عن أصحاب الثقافة العالمية ، من الرجال فى حظهن من الفكر، واقتربن فى كثير الحالات من الكمال أكثر من رجال عصر النهضة • وأكمل شخصية من هواه الفن ، وللمرأة ذات الثقافة العالمية فى عصر النهضة هى ايزبيلا دستى • ومجال اهتماماتها تثير الدهشة حقا • فالى جانب الرسائل التى تبادلتها مع المصورين : بيروجينو وجوفانى بللينى ، كان الشاعر آريوسطو يرتاح الى حديثها فى الأدب • ومن بين النفائس التى اقتنتها صور لبروجينو ومانتينيا وكوريجيو ، وان كانت قد اقتنت ايضا تماثيل من البرونز والرخام ودررا من الجواهر الكريمة • وكان رسلها ينقبون فى شتى أنحاء البلاد باحثين عن الآلات الموسيقية الجيدة الصنع • ومع وفرة اهتمامها بالفنون والآداب ، الا أنها قد تفانت بوجه خاص فى التعلق بالموسيقى • ونظم تريسينو وبيترو‌بمبو

اشعارا اخاذه اشادوا فيها بغنائها والقائها وعزفها • وكانت مغرمة بالمثل بكورس مصلاتها ، دائمة التنقيب عن منشدين مستجدين حسنى التدريب ، وكثيرا ما كانت تستوردهم من الخارج •

تعددت المنظمات الموسيقية ، التى اسستها وترأستها نساء ، وبخاصة فى ايطاليا • واهتم رجال الدين فى كل دير تقريبا بالموسيقى • فكانوا يجيدون الغناء والعزف على شتى الآلات • وتجمع جمهور فنسيا وبولونيا ونابلى وميلانو من كل حدب وصوب للاستماع الى غنائهم الكورالى الرائع ، والى جانب عناية رجال الدين بدراسة الموسيقى الدينية وآدابها ، فانهم قد اظهروا براعة فى كل أنواع الموسيقى الدنيوية •

ومع الاعتراف بمشاركة المرأة بدور فعال فى الحياة الموسيقية ، الا أن فضلها الاساسى ودورها الرئيسى فى فن النهضة قد ظهر فى تشجيع الموسيقى • فلقد تركز الانتباه على النساء فى « صالوناتهن » اللامعة ، التى كانت بشائر للصالونات الادبية الشهيرة للاديبات ومحظيات الملك فى فرنسا • ودان لهن الشعراء والفنانون والموسيقيون بالالهام والتشجيع ، واقتصر النساء عند ادائهن الفعلى للموسيقى على جلساتهن الخاصة ، واشتركت بعض النساء اللامعات فى الغناء المفرد للمادريجال ، وغير ذلك من الحفلات الخاصة ، وان كان قد أوثر اختيار الصبية لغناء اسطر الالتو والسوبرانو • وفى الكثير من الكورسات المشهورة ، كالكورس البابوى ، كان يعهد بغناء الاصوات العالية لمغنين متخانفين من الذكور ، باعتبار أصواتهم أقوى من أصوات الصبية • وبعد منتصف القرن السادس عشر بقليل ، ظهر نوع جديد من مغنيى الاصوات العالية أذهل سحر فنهم العالم الموسيقى زهاء قرنين من الزمان ، عندما اشترك أول مغنى من الكاستراتى (الخصيان) من السوبرانو الذكور فى الكورس البابوى سنة ١٥٦٢ • وسرعان ما أعقبه آخرون • ووصفت دفاتر الحسابات هؤلاء المغنين بالأغوات eunchi • ولم يقتصر ظهور هؤلاء المغنين على ايطاليا ، كما يسود الاعتقاد • ففى عهد لاسوس ، كانت كنيسة بلاط بافاريا – مع الاكتفاء بذكر هذا المركز الموسيقى الهام – تضم العديد من الكاستراتى بين المشهورين من مغنيها • ولما كان الخصى يتم فى سن مبكرة – عادة عندما يظهر الصبى السوبرانو قدرة غنائية فذة – لذا كان هؤلاء المغنون يتمتعون بعد اكتمال نضجهم بصوت مرتفع الطبقة أقوى من الصبية ، اعتمد على سنوات طويلة من التدريب المتواصل على الغناء ، خالية من أى تقلبات تؤثر على رخامة الصوت • وحظى « الكاستراتى » بالتقدير الكبير لبراعتهم الغنائية الفذة وجمال صوتهم و « خلوه من الجنس » •

لاحظ ليون باتيستا البرتى الفنان الهيومانى المشهور فى مستهل كتابه الثالث عن التصوير ، وجوب عدم تركز الغاية القصوى لأى فنان على جمع الثروة ، وانما على احراز الشهرة الفنية ، والتمتع برعاية معاصريه ، وامتاعهم ، وتتطلب مثل هذه الغاية توثق الصلة بين الفنان والجمهور المتذوق لفنه • وليس من شك فى ان المكانة الاجتماعية للمغنين والموسيقيين ، وكذلك ما صادفوه من تقدير ، لم يقلا بأى حال عن تقدير المصورين والشعراء والفلاسفة • وشهد لوروفيكونى (١٥٥٥ ـ ١٦٢٧) الهيومانى الممتاز والعضو البارز فى بعض كورسات كنائس ايطاليا والمانيا ، ومؤلف احد البحوث النظرية الممتازة فى عصره Musica Pratticao (١٥٩٢ ـ ١٦٢٢) كيف كان المغنى «يعيش محاطا بالاعجاب الشديد والتقدير، ويقابل بالترحاب فى كل مكان ، واعتبر دائما من السادة ، ولاقى تقديرا وتمجيدا من الجميع » • وتمتع بعض المغنين والموسيقين البارزين بامتيازات ندر ان تمتع بها أى رجل من رجال الحاشية أو الكنيسة • فلم يكن «ايزاك » ملازما للبلاط الذى كان يتبعه ، ولكنه تمتع بحرية سمحت له بتمضية عدة سنوات فى بلدته المحبوبة فلورنسا ، بعد اذن صريح من الامبراطور الذى أصدر امرا بعدم اقلاق راحة الموسيقى المسن • وكثيرا ما كان يكتب فى دفاتر حسابات مصلى السيستينى أمام اسماء المغنين كلمة « غائب » ومع هذا فنادرا ما ان قطعت عنهم رواتبهم • السبب الآخر لما لاقاه المغنون والموسيقيون من رعاية هو ارتفاع مستوى ثقافتهم العالمية نوعا • فالى جانب تدربهم على الموسيقى الذى بلغ اكتمالا يصعب شرحه لموسيقيى هذه الايام ، كان الرجال على علم راسخ بالكلاسيكيات والفلسفة والأدب • وفى رسالة الى الدوق البرخت الخامس البافارى من أحد مبعوثيه الى بروكسل ، قال له فيها فى معرض حديثه كيف كان الموسيقى فيليب دى مونتى « يجيد اللغة الايطالية وكأنه واحد من الايطاليين ، الى جانب احاطته بمنجزات الاساطين من ايطاليين وأبناء البلدان الواطئة وفرنسيين ولاتين » •

رد فعل الهيومانية ـ الاتجاه نحو المسرح الغنائى

المظاهر المختلفة للممارسة الموسيقية فى عصر النهضة

من اطرف دلائل الاعجاب بالموسيقى أبان عصر النهضة ، لائحة اكاديمية الشعر والموسيقى Académie de Poesie et de Musique التى انشأها جان انطوان دى بابيف بمعاونة الملك شارل التاسع ملك فرنسا ، والملكة الارملة ودوقا انجو والنسون (شقيقا الملك) ولفيف من عظماء الاعيان وآخرون ممن ساعدت مؤازرتهم القوية على التغلب على معارضة جامعة

باريس ، التى خشيت ـ كما لا يخفى ـ ظهور اكاديمية غير خاضعة لسيطرتها كثيرا ما يصف مؤرخو الادب الفرنسى هذه الاكاديمية بأنها علامة طريق هامة فى تاريخ الادب الفرنسى ، ولكن أية نظرة خاطفة للائحة تثبت أنها كانت خاصة أساسا بالموسيقى • وبفضـــل عظيم اهتمام أعضـــاء الاكاديمية ، ومثابرتهم ظهر « ريبرتوار » حافل • ولم يبق من عملهم ســوى القليل لسؤ الحظ ، لان نسخ المخطوطات كان محظورا وضـــاعت النســـخ الوحيدة بكل ســـهولة بعد أن احترق العديد منها أثر الحريق الذى شب فى بيت بايبف •

كانت الغاية القصوى للاكاديمية هى ، أحياء الدراما الموسيقية اليونانية، وألف بايبف لهذه الغاية رواية « براف » التى اختلفت عن النماذج الكلاسيكية القديمة نفس اختلاف المحاولات الماثلة للاكاديمية الفلورنسية للكونت باردى ، والتي بزغ من بينها أول الاوبرات • ومما له دلالة ان تقدم آكاديمية الشــعر والموسيقى علىحركة أدبية موسيقية تكاد تماثل الحركة التى ظهرت فىفلورنسا بعد ربع قرن ، وهكذا لم يبق للايطاليين غير « اختراع » الاوبرا حتى يتوجوا الاتجاه لخلق المسرح الغنائى ، الحلم المنشود منذ عهد بعيد ، واثبتت خصائص ابناء غاليا وجودها فى النهاية، فسرعان ما حلت محل الموسيقى والشعر «البلاغة» و « الفلسفة » فى الاكاديمية التى لم تعش طويلا ، وانفضت الاكاديمية الاصلية بعد ست ســنوات من انشــائها ، ثم أعيد تنظيمها لفترة قصــيرة تحت اســم « اكاديمية الســراى (دى باليه) » ولم يتم احيــاؤها مرة أخــرى الا عندما أصبحت تدعى بالاكاديمية الفرنسية فى عهد ريشيليو •

وظهرت ردود فعل الفكر الهيومانى واضحة بالمثل فى المانيا ، عندما وجه العلم الحديث المولد للفيلولوجيا الكلاسيكية اهتماما بمشكلات الأوزان الشعرية القديمة • ولم يظهر فى المانيا ميــل ممــاثل لانشــــاء اكاديميات كما حدث فى ايطاليا • ولم تكن هناك أية منظمات يمكن مقارنتها بنادى « بايبف » الادبى الموسيقى الوطيد • واقتصر الأمر على بعض المراكز الأكثر دراية ، التى كانت تلتف عادة حول احدى الشخصيات البارزة ـ وفى جنوب المانيا ، ظهر مثــل هذا المركز الثقافى فى اوجسبورج حيث صادفت الهيومانية نصيرا عظيما فى شـــخص كونراد بويتنجر (١٤٦٥ ـ ١٥٤٧) العـــالم الأثرى والدبلوماســى وعالم السياسة والاقتصــاد • وبرزت الموسيقى كعامل ضرورى فى الحيــاة الاجتماعية لهذه المراكز ، مثلما برزت فى قصــور الاباطرة والنبلاء • وما لبث هــؤلاء العلماء الكلاســيكيون بعد ان فحصــوا الايقاعات والاوزان المختلفة لكورســات التراجيديا الكلاســيكية وقصــائد هوراس ان اهتدوا الى نفس النتائج التى استخلصها ـ فيما يبدو ـ الشعراء والباحثون الفرنسيون : اعتماد هذه الآثار الادبية فى الاصل على الغناء • وأعقب ذلك حــركة تمثلت فيهــا

اغرب مظاهر الهيومانية فى المانيا ، عندما طلب كونراد كيلتيس (١٤٥٩ ـ ١٥٠٨) الهيوماني الجرماني والشاعر اللاتيني اثناء القاء محاضرته فى انجولشتات عن الأدب الكلاسيكي من طلبته غناء قصائد هوراس فى لحن مستحدث من أربعة سطور ، وبذلك بدأت بدعة هذا النوع من المؤلفات الموسيقية • وقام الالمان بتلحين الاشعار اللاتينية ، المعروفة أفضل من اليونانية ، فى نصوصها الاصلية ، واختلفوا عن الفرنسيين الذين حاولوا تكييف لغتهم حتى تساير القواعد الكلاسيكية وتصبح اكثر صلاحية للحن الموسيقى •• والمظهر البيداجوجي فى كل هذه الاعمال واضح ، والغاية التعليمية واضحة وساعدت على التعريف ببحور الشعر ، ولم يقتصر الامر على ظهور الخصائص الهيومانية فى العناوين المجازية المعقدة للمؤلفات الموسيقية • واستشهادات العديد من المؤلفين الكلاسيكيين فى مقدمات مدونات الارغن على طريقة الجداول « التابلاتورا » • اذ قام الهيومانيون العلماء بترجمة كل شيء تحت الشمس الى اللاتينية واليونانية ، بما فى ذلك تراتيل لوثر ذاتها • وهدد التطبيق المتكلف للاوزان الكلاسيكية على النصوص الجرمانية ، وكثرة حشر الكلمات اللاتينية واليونانية بالقضاء على عروض الشعر الجرمانى • وأظهر الموسيقيون اهتماما كبيرا بالنصوص الكلاسيكية • وقام بعض الموسيقيين بتلحين فقرات مشهورة مثل كلمات وداع ديدو فى انيادة فرجيل (النشيد الرابع ـ الفقرة ٥١ وما بعدها) •

وأعجب الأدباء بالدرامات المدرسية التى قاموا ببعثها ، وبدت كورساتها وكأنها قد استحضرت ثانية جو التراجيديا اليونانية الرصينة ، ودفعهم ذلك الى محاولة غزو المسرح الجماهيرى ذاته • على ان المحاولات الاولى قد جاءت مثبطة للآمال ، فعندما استعاض رجال الدين فى ميس من اصحاب الاتجاه الهيومانى بروايات « الاسرار الدينية » المعروفة احدى روايات تيرنس اللاتينية ، اندفع المتفرجون على المسرح وضربوا الممثلين « علقة » حامية • ويمكن لمح اتجاه مزدوج فى آخر ما بلغته العروض المدرسية والعامية • فمن جهة ـ كانت الأغانى الشعبية البسيطة والتراتيل اللوثرية تحشر فى النص ، ويدعى الجمهور للاشتراك فى الغناء ، ومن جهة اخرى ، صادف استعمال الآلات المصاحبة استحسانا متزايدا • وهكذا اصبحنا فى حضرة رواية لها مظهر « اوبرائى » واضح بفضل ما فيها من اغانى وكورسات وأوركسترا •

لابد ان يتأثر المتأمل المدقق لكل هذه الاحداث بما ظهر من ميل يكاد يكون عاما فى كل البلدان نحو الجمع بين الموسيقى والشعر ، والذى أسفر عن خلق المسرح الغنائى فى الاوبرا ، رأينا كيف عكف الشعراء والباحثون على اعادة بناء

المسرح الكلاسيكي والشعر الليريكى الكلاسيكى الذى اعتبروه وثيق الارتباط بالموسيقى • ومن المستطاع ملاحظةنفس الميل فى انجلترا حيث الا نصادف بين كل أشكال الترفيه خلال عصر النهضة شيئا تشابه مع الدراما فى شدة الازدهار وحيويته • وظلت ذكرى روايات « الأسرار الدينية » التى قامت بانتاجها « نقابات التجار » حية فى عهد شكسبير • وكانت التمثليات جانبا هاما من كل المرفهات والاستقبالات وغيرها من الاحتفالات • وحققت روايات المسرح المتعة لكل طبقات المجتمع • ورغم ما ظهر فيما بعد من اختلاف فى الذوق فى القرن السابع عشر ، الا ان الهوة الواسعة التى تفصل بين ذوق البلاط وذوق المدينة لم تكن قد ظهرت حتى نهاية القرن السادس عشر تقريبا • وافتتنت الجماهير التى كانت قد بدأت تنمى عادة مشاهدة التمثيليات بعنفوان الدراما وما فيها من تهريج ورقص وغناء وأنواع لا حصر لها من العناصر التى تستحق المشاهدة ، حتى غدا الاشتغال بالمسرح مهنة مربحة • وكشف المسرح الانجليزى حينئذ عن اتجاه واضح نحو المسرح الاوبرائى ، فى وقت مبكر ملحوظ ويشهد مارلو (فى مسرحية ادوارد الثانى الفصل الاول – المشهد الأول) بأثر ميتزو الايطالى والتمثليات الغنائية :

لذا ساشهد فى المساء « الماسكات » الايطالية •

حيث الأحاديث الحلوة والفكاهة والمشاهد الممتعة ••

هذا « الماسك » الذى بلغ ذروته على عهد جيمس الاول وشارل الاول، ظهر فى الأصل فى بداية القرن السادس عشر • والماسك مستمد من الكوميديا المرتجلة الايطالية، وأصبح من الاشكال المفضلة للترفيه فى الجلسات الخاصة•• وساعد شيوعه للترفيه عن العائلات المالكة ، بالقصور وغيرها من الأماكن ، على زيادة اتقانه وتحوله الى عرض فخيم ، باهظ التكاليف ، بعد اشتداد الاهتمام بالملابس والمناظر والموسيقى • وسنرى الى أى حد شارك الماسك – وكان من الاشكال الدرامية المفضلة عند بن جونسون – فى انشاء الاوبرا الانجليزية •

تطلبت حفلات التتويج والزيجات الارستقراطية واستقبالات مجالس المدن اقامة قداسات وقورة • ولم يعد يحتفل بأى حادث ذى اهمية بغير اعتماد واف على موسيقى فنية رفيعة • وأدت غلبة طابع « الجلسات الموسيقية » على موسيقى عصر النهضة ، والمكانة الفريدة للكورس البابوى ، الى الاعتقاد بعدم معرفة هذا العصر سوى الموسيقى العذبة الرقيقة • ويتناسى أصحاب هذا الاعتقاد ان التراث القوطى لم يكن قد انقرض ، ولكنه استمر متغلغلا فى بعض ميادين الموسيقى ذات المظهر البراق التى استطاعت اعلان وجودها مرة أخرى فى الروح الدانية

للباروك • وفى سـنة ١٥٢٦ ، شـكا ارازموس لأن نغمات الفلوت والمزامير والطرومبيتات والطرومبونات كانت ترن فى الكنائس • ولم تتجه شكوى الهيومانى الشيخ الى أية مستحدثات غير مستحبة ، لكنها انصـبت على عزف فانفارات العصور الوسطى التى تقدمت على نحو رائع • وفى حفل صعود القربان المقدس « كان يتردد فى ابهاء الكاتدرائيات الفسيحة اصداء العديد من السـيمفونيات (الاكورات) المتآلفة المنبعثة من أنواع كثيرة من الآلات » • كان دوفاى وأوكجيم وأوبرخت وجوسكان ولاروى وبروميل ومعاصـروهم مولعين جميعا بهذا الرنين الفخيم المنبعث من الآلات ، واسـتعملوا الارغن دائما فى مصاحبات مؤلفاتهم الكورالية • وكثيرا ما كانت الطرومبيتات والطرومبونات والطبول تشترك مع باقى الآلات • وبرزت الآلات النحاسية والطبول بوجه خاص فى « سانكتوس » القداس (وسنرى كيف قدر القرن السابع عشر الطابع الاحتفالى لهذه القداسات المصحوبة بالآلات فزاد من فخامتها الى حد لا يصدق) • وجرت العادة فى عصر الباروك على اشراك هدير المدافع الموجودة فى حصون المدينة فى السانكتوس • ويعنى أداء هذه المؤلفات اداء دقيقا بغير اصطحاب تجريدها من الطابع الأساسى لعصرها • وفضلا عن ذلك ـ فمما يتعارض مع تصور اقتصار هذه المؤلفات على الاكابيلا (الغناء البحت) الاشارات العديدة فى عناوين صفحات هذه المؤلفات :

Connare da sonate, ó cantare, convenables tant à la voix comme aux instruments, tam instrumentis musicis quam vivae melodiae.

فمن كل هذه العناوين ، يتبين امكان اداء العمل اما بالاعتماد على الكورس أو بواسطة جمع من الآلات • وممآله دلالة كبرى ، وجود ارشادات مماثلة حتى فى مؤلفات كموتيتات لاسوس • وهكذا يتضح كيف تكشف بعض قداسات عصر النهضة عن فخامة فى النغم اعتدنا الربط بينها وبين العصر الحديث نتيجة لاعتقادنا السائد فى وجود ما يدعى بعصر « الاكابيلا البحتة » •

تحدث أوتوكنكلدى عن الاحتفالات الكبـرى التى اقيمت بمناسـبة زواج كوستانزو سفورزا بكمبيا دى أراجونا فى بيزارو (١٤٧٥) • وهذا المثل أبلغ دليل على ما كان يجرى فى مثل هذه المناسبات • فبعد عرض فخيم لاحدى تمثيليات « الأسرار الدينية» فى القصر ، توجه الضيوف للاستماع الى « قداس النصر » قامت باحيـائه آلات الارغن والمزامير والطرومبيتات وعدد يفوق الوصـف من الطبول ، بالاضافة الى كورسـين والعديد من المغنين • كان أوركسـترا الرينسـانس الذى حل محل الخليط غير المتجـانس من الآلات الذى تميزت به المجموعات الموسيقية فى العصر القوطى جمعا حسن المزج من عائلات الآلات يمكن مقارنته بالارغن أو بكورس غنائى • وحظى الاوركسترا فى القصور والكنائس المختلفة باهتمام أشد مما كان يوجه له فيما مضى ، واعتنى بالنهوض والارتقاء

به • واعيد قيام أحد أفراد المجموعة بقيادة موسيقى « الانسامبل » ، ويعتمد فى قيادته أما على اليد والعصا أو القدم • وذكر « راموث دى ياريخا » الطرائق الثلاث ، وأيدت صــور عديدة ورســومات الحفر على الخشب ما جاء بكتاب النظريات •

وتفوق الزهو بالانجاز الفنى فى عصر النهضة حتى على الزهو بالانتصارات الحربية • ودأب المواطنون على التقدم بالتماسات الى مجالس المدن وكذلك الى الطغاة والحكام مطالبين بجميع أنواع المشروعات الفنية ، التى طالبت تارة باعادة تنظيم الطرقات حتى تتناسب مع وضع تمثال جديد ، وفى تارة أخرى بالاستعانة بمهندس معمارى معين أو مصور أو عازف ارغن • ولم تنفرد المدن الكبرى فى الحاحها بالمطالبة باثراء نفائسها ، فلقد سعت المدن الحرة الصــغيرة ــ الحرة ظاهريا ــ مثل روجيا واريزو واورفيتو وغيرها لمنافســة المراكز الكبرى بقــدر استطاعتها• واجتهدت السلطات دائما فى الاعتماد على عون الفنانين البارزين، وأصرت على مطالبة رواد الاساطين المعاصرين بابتكار كل مستحدث أصيل •• وهكذا عرض موتيت دوفاى الجبار Nuper Rosarum فى الاحتفال المقدس بانشاء كاتدرائية فلورنســا اعتمادا على أعظم قدر من المقومات الموســيقية وبمناسبة احتفالات زفاف فرديناندو دى مديتشى وكريستينا دى لورين ســنة ١٥٨٩ ، دعى بعض أشهر الموسيقيين ، من بينهم مارينزو وكافلييرى ومالفتزى وبيرى لتاليف موسيقى للتمثيلية الاحتفالية التى اتجهت النية لعرضها •

فى الوقت الذى قام فيه الافلاطونيون الاجلاء ، واتباع البتراركية بتمجيد الحب والدين وروح النضال وحرارته ، فى اشــعار فنية ســامية ، اهتدى التجــار النابليطانيون وأصحاب الحرف الالمان والتجار الاليزابثيون الى أدب يدور حول نفس الفكرة ، ولا يقل سحرا ، وان كانت الاعمال التى حظيت باهتمامهم قد دارت حول نظرة مختلفة نوعا عن النظرة الى طرب لها الجمهــور الارســتقراطى ، وشاعت الفيلانيلا و « الكودليبيت » (مجموعات موسيقية على كيفك) والخمريات الغنائية والبالادات الضخمة التىتعلق على الاحداث الجارية، وتزود منها الناس بمادة تسلية لا تنتهى • ومع هذا فعلينا الا نزعم انغماس هذه الموسيقى الشعبية وحدها فى نوع المرح الذى أثار اشمئزاز النقاد المحدثين ممن نظروا الى روح العصر المتاثر بأسلوب رابليه بمنظار اخلاقيات فن عصر فيكتوريا ، فالفن الحق يعبر عن روح ابتكار أصيل• وعند تأمل مثل هذا الفن، ينبغى الا يطغى الضعف العابر للطبيعة الانسانية على نفاذ النظرة المدققة • فيجب عند الحكم على لمسات فرشاة الرسام وكلمات الشاعر وتآلفات الموســيقى عدم الاعتماد فى الحكم على الهنات • فلابد عند النظر الى العمل الفنى الذى خلقته أرواح حرة جريئة من

الاعتماد على نفس الروح عند الاستمتاع به ، نعم يجب الا يستخلص وجود فساد اخلاقى دفين من الشانسونات التى تجمع بين الوقاحة والطيش ، وبين الاخلاص الساذج ، بأسلوبها الخالى من أى تهويش ، والمادريجال بشعره العشق الجميل وكلماته التى تبدو قصص بوكاتشيو بالمقارنة بها طاهرة نقية • ولولا ذلك ما استطعنا حيال هذه الالحان تفسير ما شعر به من المتعة أناس ذوو وقاو لا غبار عليه من المتعبدين الورعين ، وممن يحيون حياة مثالية • وفضلا عن ذلك ـ فكثيرا ما يستطاع العثور وسط اكثر الاناشيد أسفافا ، وفى نفس المجموعة ، على أشعار عاطفية اخلاقية • ولا يخفى ان الجمهور المثقف لم يشعر بأى شىء يستحق الاعتراض فى هذا الخليط العجيب من الشعر الشهوانى والدينى • ونكتفى فى التدليل على ذلك بمثل واحد هو الكتاب الموسيقى الجميل المؤلف للكاردينال فرديناندو دى‌مديتشى بين ١٥٦٢،و١٥٦٧ واحتوى على‌موتيتات ومزامير وثلاث مرائى لرثاء « آن بولين » وبعض شانسونات فرنسية وايطالية وفيلوتى ايطالية ، تتباين نصوصها الحريفة تباينا عجيبا مع كلمات الكتاب المقدس التى ظهرت فى المؤلفات الدينية • وفى انجلترا نشاهد عدم تنبه مماثل لهذا الخلط ، قبل العصور الأكثر تطهرا (بيورتانية) • كان العزف فى الماسكات والاحتفالات واجبا معترفا به اضطلع به الوجهاء من ابناء الكنيسة الملكية خلال حكم الملك هنرى الثامن•• وهناك اشارات متعددة لمثل هذه العروض • ولا يصح اعتبار اعمال مثل Goldyn Arber in the Archyard of Plesyr, The Triumph of Love and Beauty, Magister Puerourum Capello

مقطوعات دينية ، وان كان اشتراك «الانبا» فى أدائها لم يكن مستغربا • شغل هذا الأب منصبا مماثلا لمنصب بالسترينا فى كنيسة جوليا •

عواقب حركات الاصلاح الموسيقى فى الجامعات

بثت حركتا الاصلاحين الكاثوليكى والبروتستانتى روحا جديدة فى عالم الفن، فذكرت الناس بعدم تبديد أوقاتهم فى الانغماس فيما « هو غث من وسائل الترفيه » ونبهت الى المظاهر الاخلاقية لفن النهضة التى بدت موضع شك من وجهة نظر الكنيسة • وذكر « تاى » فى تمهيد كتابه : Acts of the Apostles (أعمال الرسل) ان غاية الكتاب هى :

تقديم أشـياء طيبة لغبطتك

تناسب العزف على العود

فبدلا من أغانى النزوة العابرة

اليك هذه الحكايات لتعزفها(*)

بدا لاسوس للبروتستانت فى أوربا مفخرة الكاثوليكية ، ولم تؤثر هــذه الحقيقة فى اعجابهم به ، وان وجب عليه الا يسىء الى معاييرهم الاخلاقية الحديثة التوطد . وذكر رونسار لشــارل التاســـع : ، يبدو ان رولان الربانى قد جرد السماوات من هارمونيتها لكى يمتعنا على الارض » . على أن هذا التقريظ قد عبر عن شعور فنان مستقل عن عصر النهضة . وفى سنة ١٥٧٥ ، ظهرت أول مجموعة من مؤلفات لاسوس الدنيوية ، ونشرت فى مدينة لاروشيل القلعةالحصينة للهجنوت . وتضمن العنوان Mellange d'Orlandeo de lassus تنبيها يحث على « استبدال الكلمات الدنسة فى هذه الشانسونات بكلمات روحانية .. » ودل هذا على ما حدث من تغير فى روح العصر . ومن الطريف ملاحظة المحاولات التى جرت « لانقاذ » موسيقى لاسوس بالاستعاضة عن النصوص الغزلية والكوميدية باشعار دينية جادة ، مع المحافظة على الشكل الأصلى للموسيقى . وعلى الرغم من اعتراف الناشر النقى ذاته بان لاسوس « قد ألف لحنه بحيث يتواءم مع كل كلمة من كلمات النص ، وبانه فاق فى هذا الفن باقى موسيقيى عصره » ، الا أنه لم يدرك ــ على ما يبدو ــ المساوىء الجمالية لفصل هذا اللحن عن نصه ، بعد اتباع دى لاسوس لها بروح فنية لا متناهية دالة على حدة البصيرة السيكلوجية، وبذلك خلق حالة لا تصلح للتطبيق على أية حالة أخرى . فهل يمكن تصـــور صلاحية التآلفات اللعوب التى تصحب مثل هذه الابيات :

خبرينى يا حياتى ، أتوسل اليك .

ما الذى حدا بك الى الامتناع عن القرب منك .

فى حالة تطبيقها على النص الأصلى وما فيه من ورع .

خبرنى ياربى ، أتوسل اليك.

لماذا لم تعد تخصنى برعايتك(*) .

لقد مزقت يدا الناشر الغليظتين ، رغم اخلاصه بنيان هذه الشـــانسونات بسحرها وفنها ، فصــنعتا دمى مغلفة بجمل اخلاقية جميلة ، خالية من آية حياة

(*) That such good things your grace might move. — Your Lute when you assaye — In stede of songes of wanton love — The stories then to playe.

(**) D'ou vient ceal, belle je vous supply.
Que plus a moy ne vous recommender ?
D'ou vient cela, Seigneur, je te suppli ?
Que loin de nous to tiens les yeux convers ?

حقة • فسيان اذا اتسمت المؤلفات الأصلية بطابعها الاخلاقى المحمود أو المذموم ، بعد ان تحطم العمل الفنى • لم تقتصر مثل هذه الامثال على الاخلاقيين الفرنسيين والانجليز • فلقد سمح لاسوس ذاته باجراء عملية تنصير مماثلة للطبعة الجرمانية من مؤلفاته التى ظهرت فى رايتسبون سنة ١٥٨٢ ، على أن من أقدم على ذلك لم يكن لاسوس عهد النهضة الاستاذ الموسيقى الاعظم الذى كان يهتم بالرصانة عند تاليف الموسيقى للكنيسة ، ويحرص على الظرف والالمعية والانطلاق عند تاليف الشانسونات والمادريجال • انه لاسوس الشيخ اللادنيوى الخاضع من اعلى رأسه الى اخمص قدمه للروح المناهضة للاصلاح •

هناك ميدان آخر من تاريخ الحضارة وهب الموسيقى مكانة خالدة بين أركانها • فلقد خصصت الحياة الجامعية منذ بدايتها للموسيقى نصيبا فى منهجها • ولقد سبق ان سنحت لنا الفرصة للتكلم عن الموسيقى فى جامعات العصر الوسيط، وبقى أن نعرف كيف أضحت فى عصر النهضة • تذكر لوائح الكلية الفلسفية لجامعة لايبزج فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر من بين الكتب التى يتحتم ان يقرأها المرشحون لدرجة الماجستير كتاب « موزيقا » لموريس Muris ويصح نفس القول عن الجامعات الموقرة فى فينا ولوفان وهايدلبرج وبال وكراكوف وبولونيا وسلامنكا • وكتب الكاتب الشهير ساليناس ، الذى عمل فى سلامنكا حوالى سنة ١٥٧٧ فى زهو على عنوان كتابه « استاذ الموسيقى فى اكاديمية سلامنكة In Academia Salamanticensi Musicae Prosêssov ومع هذا فعلينا الا نعتقد بأن جميع الباحثين قد اقتصروا على الاهتمام بالجوانب الرياضية والفلسفية المجردة للموسيقى • فهناك عدة محاضرين تركز اهتمامهم الاول على التطبيق العملى للتأملات النظرية • وفى جامعة كولونيا ، نصادف خصم لوتر المعروف يوهانز كوخليوس (١٤٧٩ ــ ١٥٧٢) كمدرس فى البداية ، ثم استاذا للموسيقى فيما بعد ــ وهو يتحدث عن الموسيقى الكورالية فى عصره •• وكان من بين اساتذة كلية توبنجن أندريا أورنيتوبراخوس (Vogelsung) مات ١٥٣٥ مؤلف Musicae Activae Micrologus احد الابحاث النظرية البارزة فى القرن السادس عشر • وفى كراكوف وبال ، كانت المحاضرات تلقى عن الموسيقى الكورالية • وبعد ظهور الحركة الهيومانية ، وما يتبعها من اعادة لتنظيم المناهج الدراسية ، ارتفعت اهمية الموسيقى العملية فى حياة الجامعة •

ولبكالوريات الموسيقى، ودكتوراتها ماض عريق تعتز به الجامعات الانجليزية، التى كانت من أقدم الجامعات التى منحت القابا أكاديمية للموسيقيين • وترجع أقدم وثائق لمنح درجات الليسانس والدكتوراه فى الموسيقى الى القرنين الخامس عشر والسادس عشر (توماس سانتويكس دكتوراه فى الموسيقى ، من «كيمبردج» ١٤٦٣ (؟) ، وروبرت فايرفاكس دكتوراه الموسيقى من اكسفورد ١٥٠٤ ؟) ،

وان كان الشك لا يتطرق الى رجوع هذه الدرجات الى تاريخ أقدم من ذلك • على انه من الصحيح ان الحاصلين على درجة الماجستير من الانجليز ـ بخلاف أقرانهم فى الجامعات الاوروبية ـ كانوا يهتمون اساسا بتآليف موسيقى أصـــلية • وتعد رسائل « الدكتوراه » التى تقدم بها نفر من المرشحين فى القرن السادس عشـــر وبداية القرن السابع عشر من الامجاد النفيسة فى الموسيقى الانجليزية، وتضمنت وصية سير توماس جريشام (مات ١٥٧٩) مؤسس الكلية التى تحمل اسمه نصا بانشاء كراسى للاستاذية فى الالهيات والفلك والموسيقى والهندسة والقانون والطب والبلاغة، ونبه سير توماس جريشام الاساتذة الى أن من يستمعون الى المحاضرات سيكونون من « التجار وغيرهم من المواطنين » ، ولذا يتحتم ان تكون المحاضرات سهلة مفهومة • ويراعى عند تدريس الموسيقى قراءة المحاضرات مرتين فى الاسبوع على النحو التالى ـ الجزء النظرى لمدة نصف ساعة ، وما تبقى من الســـاعة للجانب العملى، ويتضمن غناء جماعيا، أو عزفا مشتركا ••» وعين أول محاضر فى كلية جريشام : (جون بول ـ دكتوراه فى الموسيقى من كيمبردج) سنة ١٥٩٦ بتوصية خاصة من الملكة ، وتبعه ابن وليم بيرد الذى كان ينوب عنه اثناء غيابه • ومع هذا فيبدو ان وصية جريشام الكريمة بجعل المحاضرات مفهومة لعامة الناس، قد نفذت تنفيذا حرفيا ، لأن آســاتذة جريشـــام المتعاقبين كانوا من الاطباء ورجال الدين والسماسرة ، أى كانوا غير صالحين بالمرة للمشاركة فى أية صورة من صور النشاط الموسيقى •

فى نهاية القرن السادس عشر ، اختفى الباحثون الموسيقيون شيئا فشيئا من الجامعات، بعد اعادة التنظيم الشاملة للحياة الأكاديمية، واعادة توجيهها، الا أنه فى امثلة كثيرة قد استمر بقاء ممارسى الموسيقى ، وكان الكثيرون من مشـــاهير المنشدين وعازفى الارغن على اتصال بالمؤسسات الاكاديمية رغم عدم انتمائهم الى المنتظمين فى الكلية • ومن المستطاع فى سهولة ويسر ارجاع وجود هؤلاء الموسيقيين الممارسين فى الجامعة الى الشعبية الفذة التى تمتعت بها الموسيقى عند الطلاب ، ويمكن الحكم على انتشار الموســـيقى من التعليمات والتنبيهات العديدة التى أصدرها العمداء والرؤساء لتحريم تجولات الطلبة ليلا بصحبة الآلات الموسيقية• وشاركت الموسيقى فى احتفالات الجامعة • كما كانت الجهات الاكاديمية تستعين « بطبلخانة » المدينة فى حفـــلات توزيع الدرجات الجــامعية ، وبعد انتهاء هذه الحفلات يصحب الموسيقيون المرشحين الناجحين الى الولائم التى لا مفر منها •

الموســـيقى فى العالم الجـــديد

صحب الولع بالموسيقى الغزاة المغامرين الى العالم الجديد • ومن بين أوائل المبشرين فى الامريكتين اب فرانشيسكى يدعى « دى جانتى » المولود فى الفلاندرز حوالى سنة ١٤٨٠ • لم يكن هذا الفلمنكى لاهوتيا فحسب ، ولكنه كان موسيقيا

قديرا أيضا ، تجرى فى عروقه دماء ملكية ، ولا يستبعد كونه أخا غير شقيق للامبراطور شارلكان • واستمد «دى جانتى» سلطانه منقرابته للامبراطور،فذهب الى جزر الهند الغربية ، حتى قبل ان يتلقى تصريحا من البابا ووصل الى فيراكروز فى الثلاثين من أغسطس سنة ١٥٢٣ • واحتاج الى موسيقى للطقوس الكنسية ، وما لبث ان اكتشف ميل الوطنيين المفطرى للغناء ، فقام بتعليمهم أصول الغناء الدينى • وفى فترة قصيرة ، غنى الرهبان ، كما اشتركت أصوات مئات من الهنود بالغناء فى الشعائر الدينية اليومية•وتعلم «الفرير» المناضل المثابر بدرولغة الازتيك وفى سنة١٥٢٤،اتقنها فانشأ مدرسة نقلت فيما بعد الى مكسيكو،وأصبحت مركزا للموسيقى • وهناك فى دير سان فرنشيسكو عكف على التعليم حتى لاقى منيته• وتضمن التعليم فى البداية القراءة والكتابة والعلوم العملية والغناء والعزف وصنع الآلات الموسيقية • كانت غاية المدرسة الأساسية التبشير وضم اتباع الى الكنيسة • ولتحقيق هذه الغاية ، تم اعداد الطلبة للمشاركة فى نشر الدعوة ، بالاستعانة بمرتلين ومعلمين وقندلفتين ، الى جانب عدد متزايد من العمال المهرة لبناء الكنائس والأديرة • ودعت الحاجة لتحقيق كل هذه الغايات الى التوسع فى تعليم العلوم المختلفة وزيادة تخصصها • وعلم « الفرير » بدرو الهنود نسخ المخطوطات حتى تساعدهم كتابة النوتات الواضحة على تعلم أصول الموسيقى وتدوينها • وهناك آثار لهذه العملية النافعة مازالت باقية فى مستنسخات مزينة بالالوان ذات مظهر جميل حقا • وهناك نسختان لا تقدران بمال محفوظتان فى المتحف القومى بمكسيكو لمزامير Salterios وترجعان الى النصف الاول من القرن السادس عشر • ويتدرب الطلبة على هذا التمرين زهاء السنة ، وبعدها يدعون لغناء الأناشيد الكنسية • وعندما يتقدم الطلبة تقدما كافيا فى كل من الأناشيد البسيطة والموسيقى المدونة فى النوتة الموسيقية يرسلون الى الكنائس الصغيرة للتعليم • وتحقق لهم قدر كبير من النجاح ، حتى أصبح لكل قرية مرتلون يشاركون فى القداسات وصلوات المساء • ويرجع تاريخ صنع أول ارغن فى مدرسة الفرير بدرو الى سنة ١٥٢٧ • ولكل الكنائس آلات أرغن يعزفها الهنود ، ممن درسوا بالمدرسة • وهناك وفرة من المؤلفات التى ألفها فنانون بارعون ، بينها قداسات بوليفونية تنتظر تنقيب الموسيقولوجيين والمؤرخين الذين يتوقع قيامهم فى القريب العاجل بكشف هذا الفصل الآخاذ من التاريخ الامريكى الذى مازال مجهولا لنا الى حد بعيد ، وان كان الكشف عنه سيعود بالنفع على الباحث ، ويزوده بمادة علمية هامة •

***

غرس عظماء مؤرخى حضارة النهضة وفلاسفتها كبوركارت وسيموند ونيتشه فى عقول الباحثين المحدثين الاعتقاد فى وجود انقطاع كامل بين النهضة والعصور الوسطى وبدت لهم النهضة كرجعة الى العالم القديم « والشكل الكلاسيكى » مجرد

مظهر خارجي ، أما « الروح الكلاسيكية » فتمثل الجوهر · وكثيرا ما عاد « الشكل الكلاسيكى » للظهور فى الماضى ، وسيعود فى المستقبل ، أما « الروح الكلاسيكية » فلم تعد مكتملة قط · وحلم العالم حلما جميلا بالعصور البدائية المقدسة ، عندما كانت تتردد اصداء مزمار « بان » فى الغابات ، وعندما كانت السنة نيران القرابين تضىء المعابد الدوريانية · ويتجه العالم المجهد كلما شعر بالحاجة الى السلام والنظام والانسجام والهناء الى هذا العصر الاسطورى بقداسة ووقاره · ومع هذا فينكرنا هذا العالم الخرافى ببطل أسطورة قديمة كان دائب البحث عن شبيهة لزوجته المتوفاة ، عندما عثر عليها ، وبدا هناك تشابه كامل بين الاثنتين ، فى الوجه والعينين والشعر ، اقتنع هنيهة باهتدائه الى ضالته المنشودة ، ولكن الوهم زال عندما اكتشف اختفاء الروح · نعم لقد عادت الكلاسيكية مرارا فى مظاهرها الخارجية (البرانية) ولكنها لم تكن أبدا افروديت من كنيدوس ، التى اصبحت فى ذمة التاريخ ·

لقد أثر استمرار الحضارة القديمة فى العصور الوسطى وعصر النهضة فى الفكر الغربى حتى الوقت الحالى · وحفظ لنا هذا الاستمرار حضارة اليونان والرومان · على أن أهمية هذا التراث الفكرى المنحدر من القدم ليست مقصورة على جوانبه الملموسة مهما قيل عن استمرار مصادفتنا للفكرة الأساسية للحضارة الرومانية فى كل يوم ، فى انظمتنا السياسية والقانونية · ان ما هو أهم من كل ذلك هو الايمان بانتشار الحضارة والمدنية · والتفاؤل الكلاسيكى الذى نقله عصر النهضة الينا · ان ما تتوق اليه البشرية الى الأبد هو العمل والخلق من أجل كل العصور الآتية · والحق أن أعظم أشياء أبدعت كانت من صنع اناس وعصور ، لم تثقل كاهل عقولها ، ولم تعق حركة يديها فكرة عدم امكان انقاذ الحاضر ، وبانه سيغرق فى بحر الماضى دون ترك أى أثر ·

ما تركه لنا عصر النهضة لم يكن فقط الصروح الهائلة والتماثيل والتصاوير التى لا حصر لها ، والحوليات والاشعار والموتيت والمادريجال ، فلقد خلق تجدده طموح القدامى والقيمة الجديدة لقدرات الفرد ، خلق شخصيات تركزت فيها الحياة الى حد مهول ، وعجزت حتى أعنف النكبات التى انتابت البشرية فى هذه القرون النابضة كالأوبئة والمجاعات والزلازل والفيضانات والدمار الذى جرته الحروب والمشاحنات الدينية ، وذبح الأخوة بعضهم لبعض ، واجتياح الترك ، عجزت عن اقحال خصوبة النهضة وما أسفرت عنه ، أى عن أثمن حصيلة من الحضارة الرائعة التى لن يكف الانسان الحديث عن التأثر والاعجاب بها ·

١٠ يونيو سنة ١٩٧٠

الفهـــــرس

مقـــــــدمة ٧

الفصل الأول : اليونان القديمة ١٢

الموسيقى وعبادة الجميل ١٥

الشـــعر والأغنية وموسيقى الآلات ٢١

مـولد المأســـاة ٢٧

المظاهر الاجتماعية للموســيقى ٢٩

عـــلم الموســـــيقى ٣٤

آخر مرحلة فى الموسيقى الكلاسيكية ٣٥

الفصـــل الثانى : بيزنطة ٣٩

الموسيقى فى العالم المسيحى الشرقى ٤١

مقارنة بين موسيقى اليونان القديمة وموسيقى بيزنطة ٤٥

موسيقى الكنيسة البيزنطية والشعر الروحى ٤٨

الفصل الثالث : روما ٥٣

الفصل الرابع : العصر البطريركى ٦٣

بين القرون الوسطى « وعصر النهضة » ٦٥

مشكلة الموسيقى الكنائســـية ٦٧

أصل موسيقى الشعائر المسيحية ٧٠

تنظيم طقوس العبادة ٨٢

الأسس اللاهوتية والفلسفية والعلمية للموسيقى المسيحية الطقوسية ٨٧

الفصل الخامس : الفن الجريجورياني ٩٥
جريجوري الأعظم ٩٧
الكانتوس رومانوس في بريطـــانيا ١٠٠
الكانتوس رومانوس في امبراطورية شارلمان ١٠٢
فروع الموسيقى الجريجوريانية ١٠٦
تدهور الفن الجريجورياني ١١١
الأناشيد الجريجوريانية في الفن الديني العالمي ١١٤
الموسيقى الدنيوية في عصر شارلمان ١١٧
معنى الموسيقى من الناحية النظرية ١٢٢
الفصل السادس : ازدياد انتشار الفن الجريجورياني ١٢٩
بزوغ الدراما من الطقوس ١٣١
الشعر الليريكي والمسخ والهجاء ١٣٩
الأصل الموسيقى للشعر الليريكي في العصور الوسطى ١٤٢
نظام الاقطـــاع وفنه ١٤٣
التروبادور والتروفير ١٤٧
مظاهر أخرى لليريكية الفروسية ١٥٠
المنســتريل ١٥٤
تدهور فن الفروســية ١٥٧
ايقاظ الفن البروفنسالي لليريكية الايطالية ١٥٨
التروبادور والمنســتريل في انجلترا ١٦٢
المينزنجــر ١٦٤
الفصل السابع : العصر القوطي ١٦٩
بزوغ القـــوطية ١٧١

اصـــل البوليفونية ١٧٤
اشكال البوليفونية الباكرة ١٧٧
الفن القديم ١٨٢
الرومانسك والقوطية ١٨٧
مذاهب الموسيقى فى العصر الوسيط ١٨٨
معارضة الكنيســة للبوليفونية ١٩٠
تاثير القوطية الفرنسية على الحضارات المجاورة ١٩٣
الفصل الثامن : الفن الجـديد ١٩٧
تداعى النظام الوســـيط ١٩٩
بين العصور الوسطى وعصر النهضــة ٢٠٢
الفنى الجديد والفن القديم ٢٠٤
الفن الجديد فى فرنســا ٢٠٨
الفن الجديد فى ايطاليا ٢١٢
ممارسة موسيقى القرن الرابع عشر ٢١٥
اتجاهات جديدة فى نظرية الموسيقى ٢١٧
انتشار الموسيقى وتذوقها فى القرن الرابع عشر ٢٢٢
الفصل التاسع : الرينسانس (عصر النهضة) ٢٢٧
الرينســـانس والهيتومانية ٢٢٩
موسيقى الرينســانس فى نظر البحث الحديث ٢٣٥
آخر مظاهر أواخر العصر القوطى ٢٣٧
التوفيق بين الأسلوب القوطى وبين عناصر النهضة الباكرة ٢٣٩
المدرسة البورجونية ٢٤٣

نووض الأســـلوب القوطى الجديد ٢٤٦
هجرة الموســـيقيين الفلمنكيين ٢٥٤
مشكلات موسيقى الشنكواشنتو ٢٥٨
عصر الاصلاح الدينى وعصر النهضة ٢٦٤
تاثير البورجونيين والفنسيين الفلمنكيين على الفن الجرمانى ... ٢٧٠
لوتر والموسيقى البروتستانتية الجرمانية ٢٧٣
أسلوب البلاد الواطئة الكلاسيكى وشيوعه فى سائر الانحاء ٢٨١
الموسيقى الفرنسية فى عصــــر النهضة ٢٨٣
موسيقى فينســــيا ٢٨٩
الأســلوب الايطالى الفلمنكى ٢٩٢
التوليفة الأخـــيرة للبوليفونية ٢٩٥
بالســترينا ٣٠٣
تغيرات فى الموقف الموسيقى السياسى ٣٠٩
الآلات وموســيقى الآلات ٣١١
أنواع موسيقى الآلات وأشـــكالها ٣١٧
الموسيقى الجرمانية فى أواخر النهضة ٣٢٥
العهد الثانى للرينسانس الفرنسى ٣٢٧
الهجنوت وموسيقاهم ٣٣٢
أسبانيا وموسيقاها ابان عصر النهضة ٣٣٧
الموسيقيون الكوراليون فى المدرسة الأسبانية الفلمنكية ٣٤٢
موسيقى انجلترا فى عهد ما قبل أسرة تيودور ٣٤٦
أوائل موسيقى التيودور ٣٥١
الاصـــلاح الدينى فى انجلترا ٣٥٣
الصراع بين الهيومانية والرينســـانس ٣٥٦

المدرســـة الاليزابثية والجاكوبية ٣٦٣
موسيقى الآلات ٣٧١
جماليات العصر ٣٧٤
الموسيقى فى حياة عصر النهضة ٢٧٩
رد فعل الهيومانية والاتجاه نحو المسرح الغنائى ٣٨٧
عواقب حركات الاصلاح الموسيقى فى الجامعات ٣٩٣
الموسيقى فى العالم الجديد ٣٩٦

رقم الايداع ٣٦٣٣/٨٥

الترقيم الدولى ٢ ـ ٠٦٢٣ ـ ٠١ ـ ٩٧٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

تصـــــويب

ص ٥ السطر الثامن « يرض » ـ السطر ١٥ ـ ١٩٨٤

ص ١٥ السطر ٢٠ « النحت »

ص ٢٤ السطر ٨ تضـــاف بعده الجملة الآتية « من التروكيه والايامبوس وجاء أرخيلوخس باصلاحاته في الصناعة الموسيقية ذات أثر بعيد ، فقبل محاولاته ، كانت كل نغمة موسيقية مرتبطة »
السطر ١٠ ـ « تساعدنا هذه الحقائق على التنور »

ص ٤١ السطر ١٢ تضاف بعده « لتغيرات ملحوظة · وبعد استيعابهما لمؤثرات من أصل غربى انبعث منهما فى » ـ يشطب السطر ١٣ بأكمله لتكراره ·

ص ٥٧ السطر ٢٩ ـ « وأعاد الامبراطور نيرون تقديم مسابقات الأجون »

ص ٧٧ يشطب السطر ١١ لتكراره · وتضاف الجملة الآتية بعد السطر ١٢ « الذى كثيرا ما يجىء اسمه · وهو عمل موسيقى على جانب »

ص ٩٠ تضاف الجملة الآتية بعد السـطر ٢٥ ـ « روما مثلا لم تكن تقام الشعائر يوم الخميس باعتباره يوم جوبيتر · وشعر ـ يشطب السطر ٢٧ لتكراره ·

ص ١١٥ السطر ١٧ « الخالية من العقود »
ص ١١٨ السطر ٢٣ « ساعات بدء الحصاد »
ص ١٢١ السطر ١٩ « ممارسة ترداد المزامير »
ص ١٣٣ السطر ٣ « وبعد تقديم هذه التمثيليات »
ص ١٣٥ السطر ١٠ « يسوع الناصرى »
ص ١٣٦ السطر ٣ « صراحة بوجوب تمتع »
ص ١٦٦ السطر ١٢ « الوثيقة بالمتصوف »
ص ١٧٤ السطر ١٢ « البحث الحديث »
ص ٢٠٩ السطر ٩ « وتعدد أشعاره »
ص ٢١١ سطر ١٤ « الكونداكتوس » ـ السطر ٢٢ « حتى أمد بعيد »
ص ٢١٧ السطر ٢٨ « نظر الى الفن »

ص ٢٢٥ السطر ١٢ « أى اتحاد عصرى » ـ السطر ٣١ « وظيفة راعى »
ص ٢٣٠ السطر ١٤ « الثقافة الهيومانية »
ص ٢٣٣ السطر ١١ « ثم التعبير عن الزهو والفرحة باعادة »
السطر ١٤ « توطيد لغة روما »

ص ٢٣٦ السطر ٢٨ « وانطوت تحته أكداس »
ص ٢٣٨ السطر ٣ « عشية وضحاها » ـ السطر ٨ « لم يصبح له أى دلالة »
ص ٢٥٥ السطر ٣١ « ومن هنا سمى بالسوبرانو »
ص ٢٦٤ السطر ١٣ « فى حرمانه من فخر »
ص ٢٧٢ السطر ١٥ « البورغونية الشعبية »
ص ٢٨٣ السطر ٧ « ومع الاعتراف بعظمة أبناء البلدان الواطئة فى مجال البوليفونية الدينية » ـ السطر ٢٣ « يغنيها العوام فى الشوارع »

ص ٢٨٨ السطر ٢٥ « وانغمروا فى أفكار »
ص ٢٩١ السطر ١٥ « بعض أبيات من منتصف »
ص ٣٠٠ السطر ٨ « لموسيقى الكنيسة »
ص ٣٠٢ السطر ٧ « عصره »
ص ٣٠٣ السطر ٢٢ « سوى مرة واحدة »
ص ٣٢١ السطر ٢٥ « الى أقدم ما هو »
ص ٣٢٣ السطر ٣ « والمزج بين الألوان »
ص ٣٤٦ السطر ٢٠ « وموسيقى فيكتوريا »
ص ٣٥٣ السطر ٢٣ « ويتساءل المرء فى دهشة »
ص ٣٦٥ السطر ١١ « البلاد فى وقت أسبق »
ص ٣٦٦ السطر ٦ « وبالمغابة »
ص ٣٦٨ السطر ٧ « عن الحياة الموسيقية »
ص ٣٦٩ السطر ١٤ « كادينسى »
ص ٣٧٤ السطر ٤ « نوع أساسى »
ص ٣٨٠ السطر ٢ « التعميم »
ص ٣٩٨ « بقداسته ووقاره »



الثمـن ٣ جنيهـات